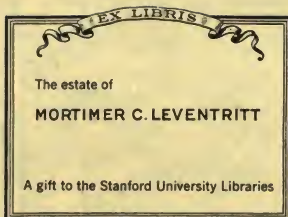
REMBRANDT. - BERLIN, SPEMANN 1902

Carl Neumann




EX LIBRIS
JACOB KALFF


EX LIBRIS
The estate of
MORTIMER C. LEVENTRITT
A gift to the Stanford University Libraries

Rembrandt

Rembrandt

von

Carl Neumann
a. o. Professor an der Universität Heidelberg

Berlin und Stuttgart
Verlag von W. Spemann 1902

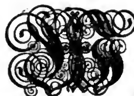
Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart

MAX KLINGER

LEOPOLD GRAFEN VON KALCKREUTH

ZUGEEIGNET

Vorwort


er das Wirken eines Künstlers zu schildern unternimmt, pflegt sich zunächst ein Verzeichniß seiner Werke anzulegen, dieses Verzeichniß chronologisch zu ordnen, die Werke dann mit seinem Kommentar zu begleiten, auch wohl, was an biographischen Daten bekannt ist, an passender Stelle einzufügen. Dies ist eine geläufige Form, die des freieren Catalogue raisonné. Werke dieser Art sind notwendig; ihr Hauptbestreben ist Vollständigkeit; sie sind die eigentliche Unterlage der Forschung. Es kommt dann vor, daß der Rahmen dieser Form durch allerlei Zuthaten erweitert wird; das Prinzip der Vollständigkeit wird festgehalten; aber man sucht durch Exkurse ästhetischen oder kulturgeschichtlichen

Inhalts die Annehmlichkeit und das Interesse des Buches zu erhöhen. Wenn Arbeiten der ersten Art nicht zum Lesen, sondern zum Studieren oder Nachschlagen bestimmt sind, so muß man von denen der zweiten Art sagen, daß sie schwer lesbar sind, weil das Bestreben, höhere Gesichtspunkte zu gewinnen, durch die niederziehende Masse der Einzelbeobachtung fortdauernde Hemmung und drückenden Ballast erfährt. Viele Werke, die ein Künstler hervorbringt, kreisen um ein und dasselbe Problem; außer über Aeußerlichkeiten gestattet nicht jedes, etwas Neues auszusagen, und so kommt es zu endlosen Wiederholungen. Das Kataloggerüst ist sozusagen stehen geblieben, und noch keine freie Ansicht gewonnen worden.

Nun ist aber eine ganz andere Möglichkeit denkbar. Man sucht hinter den Werken den Künstler, der sich je nach dem wechselnden Puls des Lebens, nach Gunst oder Ungunst seines Genius, bald freier und unmittelbarer, bald unvollkommener in seinen Werken ausdrückt. Man sieht ihn von mannigfachen Antrieben geleitet, von gewissen Vorstellungen beherrscht, von gegenteiligen Kräften hin und her gezogen mit sich selber ringen, bald heftig und gewaltsam sich aussprechen, bald glücklich und harmlos seine Fähigkeiten üben, bis endlich eine breite, eine königliche Straße sich aufthut, die seinen Weg bezeichnet. Der Genius enthält in sich eine Ueberfülle von Möglichkeiten, von denen die geleisteten Werke vielleicht nur eine kleine Lese und Auswahl sind. In dem Augenblick, wo diese Beobachtung und Erkenntniß gewonnen wird und sich als ein Problem aufthut, und wo es nun gilt, die Künstlerseele als das eigentlich Schaffensmächtige und Ursprüngliche zu schildern, zu begreifen, in ihrer Psychologie zu analysieren, verwandeln sich die Werke ihrer Zahl und vermeinten Vollständigkeit nach in etwas mehr Zufälliges; sie erscheinen nun als Belege, als Aeußerungsweisen — und um so wichtigere Belege, je karakteristischer sie sind — einer Kraft, die über ihnen steht. Die Künstlerpersönlichkeit wächst über den Werken empor, und es entsteht der unsägliche Reiz, diese Persönlichkeit zu fassen, aus den Werken herauszuarbeiten und als das eigentlich Wahre zum Leben und Sprechen zu bringen.

Etwas derart hat mir vorgeschwebt, als ich dieses Buch schrieb.

An Vorarbeiten zur Geschichte der Werke **Rembrandts** ist nachgerade kein Mangel. Wilhelm Bode, dessen Name, wo es sich um die Rembrandtforschung handelt, zuerst und dankbar zu nennen ist, hat es unternommen, alle die Hunderte von Gemälden des Meisters in Nachbildungen zu veröffentlichen, chronologisch zu ordnen und zu beschreiben. Die kritische Arbeit an den Radierungen hat zuletzt W. v. Seidlitz zusammengefaßt und bereichert. Das Studium der Zeichnungen, die meist selbständig nebenher gehen und weniger als bei anderen Meistern mit den übrigen Werken zusammenhängen, ist noch etwas zurückgeblieben.

Dieser umfassenden Erforschung der Werke gegenüber, die überhaupt erst den festen Boden für alles Weitere bereitet und in der Kritik Ausgezeichnetes geleistet hat, ist es zu begreifen, daß für jene andere, vorbezeichnete Aufgabe kaum Ansätze und Vorstudien vorhanden sind.

Ueberhaupt ist die Rembrandtlitteratur, wenn man vergleichungsweise an die Litteratur über die großen italienischen Künstler denkt, klein. Erst wundert man sich darüber; später versteht man es nur zu gut. Die Möglichkeit, beim Studium Rembrandts mit Photographien und Stichen auszukommen, ist nicht vorhanden. Ueber italienische Kunst kann man ganze Bücher lesen, in denen das Wort Farbe und die Farben kaum genannt werden; Nachbildungen geben das Wesentliche und oft besser als die Originale. Bei Rembrandt kann man im Ernst nur vor den Originalen studieren; an Gedächtniß und Aufmerksamkeit werden ungewöhnliche Anforderungen gestellt. Dazu kommt, daß unverhältnißmäßig viele wichtige Werke des Meisters in privaten Sammlungen aufbewahrt werden. Man kann in solchen Räumen leicht ein paar Notizen machen; aber Bilder erfordern wie Menschen längeren und auch zwanglosen Umgang und Verkehr. Jeder weiß, wie langsam gewisse Kunstwirkungen sich aufschließen. Aus diesem Grund waren die öffentlichen Rembrandtausstellungen der jüngsten Jahre von so großer Wichtigkeit; sie erlaubten tägliche Prüfungen und Versuche und Vergleichungen.

Rembrandt zu verstehen, ist, zumal da wir alle künstlerisch an der italienischen Kunst und an der Antike erzogen sind, nicht leicht. Viele fühlen sich von ihm abgestoßen, und dies kann Jahre, kann immer dauern. Vielleicht aber kommt ein Tag, wie der, von dem es bei Dante heißt:

Quel giorno più non vi leggemmo avante . . .

Ist erst einmal dieses große Licht in unserem Empfinden aufgegangen, so hört die Liebe zu Rembrandt und zu Holland nimmer auf; sie wird ein Teil unseres Wesens. Es bedarf hierzu wie zu jedem mächtigen Glauben nicht nur einer Eingebung und Verzückung, sondern eines Entschlusses. Es gilt, sich von manchem loszusagen, woran wir gewöhnt waren und gern hingen. Die Versuchung und Lockung der südlichen und heidnischen Kunst ist dem Venusberg der Sage gleich von verführerischer Kraft und Nähe. Die ungeheure Selbständigkeit und künstlerische Sicherheit Rembrandts verlangt auch von seinen Gläubigen die Fähigkeit entschlossener Hingebung und gewissermaßen moralischer Stärke.

Das deutsche kunstliebende Publikum ist in einem seltsamen Zustand. Es ist in seinem Empfinden für Kunst unsicher, weil es mit Kunst*geschichte* überfüttert wird. Die Kunst gilt für ein Stück des notwendigen *Wissens*, das zur Erziehung und Bildung gehört; man kennt die Geschichte der Stile, und daher kommt es, daß wir selbst keinen Stil finden. Man überschüttet uns mit populärer Kunstlitteratur, die uns die Künstler von Holbein und Raphael bis auf Anton von Werner, Knaus, Vautier und Begas alle im gleichen Lobeston anpreist. Dieser skeptische Historismus, der den Hermes des Praxiteles, Raphael, Dürer und Rembrandt gleichmäßig bewundert und sich auf die Weite seines Horizontes etwas zu gute thut, empfindet in Wahrheit gar nichts und für gar nichts. Es ist ein markloses, oberflächliches Herumschnüffeln der gesättigten Faulheit, die zur Abwechslung nach Bildern fragt, weil man bequemer Bilder herumblättert als Bücher liest.

Wie ist aus diesem verderblichen Sumpf herauszukommen, und ein inneres Verlangen nach Kunst zu wecken? Wie oft wird man als Dozent

gefragt, welche „Kunstgeschichte“ wohl zu empfehlen sei, um Verständniß für Kunst zu wecken. Man kann darauf nur eine Antwort geben: gar keine Kunstgeschichte. Der Weg zur Kunst führt durch den einzelnen Künstler. Alles Wissen um Werden und Vergehen der Kunstepochen hilft nichts, wenn man nicht in eine Künstlerseele hineingeblickt und an ihren künstlerischen Problemen teilgenommen hat. Nur so erfährt der Laie, daß es sich bei der Kunst nicht um ein Spiel handelt, bei dem Abwechslung die Hauptsache ist, und nicht um einen heiteren Zeitvertreib, sondern um eine tiefinnere Leidenschaft, einen Lebenstrieb und ein verzehrendes Verlangen, und daß das alles sehr ernst genommen sein will.

Die Kunstgeschichte ist eine Wissenschaft und hat als solche einen Rechtsanspruch, an den Universitäten vertreten zu sein. Als geschichtliche Wissenschaft erfreut sie sich darüber hinaus des Interesses und Anteils, der der Historie im allgemeinen gewidmet wird. Aber mit der Erziehung zur Kunst hat diese Beschäftigung nichts zu thun, ja sie wirkt ihr durch ihre tolerante, alle Kunstäußerungen von Japan und Babylon bis zur Gegenwart umfassende Weitherzigkeit entgegen und erkältet das naiv sich äußernde Empfinden. Das historische Verständniß eines Kunstgegenstandes wird gefördert, wenn man ihn im Zusammenhang anderer Schöpfungen desselben Meisters und derselben Zeit, der vorangehenden und der nachfolgenden Zeit, betrachtet; das künstlerische Verständniß kommt damit kaum einen Schritt weiter; höchstens, daß die Vergleichung und Kontrastwirkung verschiedener Werke den Blick schärft und erzieht. Von diesem künstlerischen Vorteil der historischen Betrachtung abgesehen, kann man feststellen: Was das einzelne Kunstwerk nicht ganz allein aus sich selbst sagen und so lebhaft ausdrücken kann, daß es uns ergreift, ist kein lebendiger Kunstwert.

Nur insoweit die Kunst der Vergangenheit lebendigen Kunstwert in sich hat, kommt sie für die Kunstgeschichte und für die Erziehung zur Kunst gleichmäßig in Betracht.

Und es ist nun allerdings unsere Meinung, daß Rembrandt wie kaum ein anderer ein lebendiger ist. Nicht als wäre seine Mal- und Aus-

druckweise nachzuahmen; sie ist das Zeitliche an seiner Kunst. Was lebendig ist, ist sein Empfinden und Fühlen. Es ist so lebendig und prägt so sehr Wesen und Sinnesart der nordischen und deutschen Natur aus, daß man zu sagen wagen darf: Rembrandt ist hierin moderner als die Modernen. Sein Zusammenhang mit den Wurzeln der Nation ist der tiefere und echtere.

Ein Künstler wie Rembrandt ist zu mächtigen Wuchses, um sich vom Standpunkt eines „Faches" aus übersehen zu lassen. Als Spezialist kommt man des öfteren in Verzweiflung, mit der Fülle der ästhetischen, historischen, philosophischen Probleme fertig zu werden, die diese Kunst aufgiebt. Man müßte, wie der Riese der Fabel, hundert Arme haben, sie zu bewältigen. Hier wird nun, sofern die Probleme richtig erkannt sind, die weitere Betrachtung genug zu thun finden.

In allen diesen Untersuchungen wird sich eines immer deutlicher herausstellen. Rembrandt ist nicht nur ein großer Name der Kunst, nicht nur ein Lebendiger in der Gegenwart, sondern eine werbende Kraft und Macht unserer ganzen zukünftigen Kultur.

Man wird in diesem Sinn Rembrandt und Holland im Folgenden der Welt der „Renaissancekultur" wie eine andere Hemisphäre gegenübergestellt finden. Um jedem Mißverständniß vorzubeugen, sei gleich hier bemerkt, daß unter Renaissancekultur jene Bildungs- und Gedankenwelt zusammengefaßt und verstanden wird, die aus der italienischen hervorwachsend, sich in eine kosmopolitische verwandelt hat. Ihre bezeichnenden Züge sind Paganismus und Macchiavellismus, Aristokratismus und individualistischer Anarchismus; die Lockmittel ihrer Verführung sind die sogenannte liberale Weltanschauung, die dem Virtuosentum aller Gebiete, der Kunst und der Politik, des Genusses und der Ausbeutung, freie Bahn geöffnet hat, die Auszeichnung der sogenannten Vornehmheit, der Kult und die Ueberschätzung der Form, die Sinnenschönheit u. s. w. Die Keime und Möglichkeiten, zum Teil schon die freie Ausbildung dieser Anschauungen und Ideale liegen in der italienischen Renaissance; doch haben sie ihre volle Freiheit und Macht

erst gewonnen, nachdem das, was von christlicher und mittelalterlicher Seele in ihnen lebte, herausgeschliffen und allmählich spurlos getilgt worden war. Dies wurde nun die Weltkultur der oberen Klassen. Was vor drei Jahrhunderten ein Element des Fortschritts war, was damals emportrug und Flugkraft gab, ist heut nicht entfernt mehr in derselben Art wirksam. Es handelt sich darum, diese ganze überlieferte Bildung gehörig zu revidieren, die extremen Folgen der Renaissancebewegung rückgängig zu machen.

Auf dem Gebiet der Kunst, einer einzelnen, aber sprechenden Aeußerung des allgemeinen Geistes, hat Holland und Rembrandt im siebenzehnten Jahrhundert nach dieser Richtung einen Anfang gemacht. Mit einer unbeschreiblichen Ruhe und Standhaftigkeit, mit einer Glaubenssicherheit und einem Genius sondergleichen sind dort die Wege einer Neuen Kunst gewiesen, für eine Weile ohne Schwanken und Ausgleiten inmitten aller Versuchung begangen worden. Freilich, Holland war klein; seine Kunst war eine Episode; all ihre Energie konnte nicht hindern, daß die Flut der Weltkultur noch am Ende ihres großen Jahrhunderts über ihr zusammenschlug. Daher ist ihre Weltwirkung noch ungethan; ihr Lebensfaden ist zwar abgeschnitten, aber ihre Lebenskraft noch nicht erschöpft, ihre Aufgabe noch nicht gelöst worden, und so bleibt, was sie uns hinterlassen hat, nicht bloß ein Vermächtniß, sondern eine Mahnung und Aufgabe. Talent und Genius sind Gunst und Gnade. Wir müssen darum beten. Was wir uns selbst geben, und was wir von den alten Holländern lernen können, ist die Karakterstärke, die der Verführung widersteht und sich bewußt bleibt:

„Dies ist unser, so laßt uns sagen, und so es behaupten."

Dieses Buch wünscht, gelesen zu werden. Die Bilder haben nur die Aufgabe, den Text, wo es nötig war, zu illustrieren. Ich habe der einsichtigen Bereitwilligkeit des Herrn Geheimerat W. Spemann zu danken, daß übrigens auch dieser Teil des Buches nicht zu kurz gekommen ist. Die Beschaffung der Vorlagen war nicht immer ganz leicht. Herr Charles Sedel-

meyer in Paris, der Verleger des Werkes, das man im Folgenden häufig zitiert finden wird, hat uns durch gütiges Ueberlassen von allerhand sonst nicht erhältlichem Material gefördert und zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Auch haben wir die vortrefflichen Veröffentlichungen von Braun & Co. in Dornach i. Els. und der Photographischen Gesellschaft in Berlin benützen dürfen.

Heidelberg, im November 1901.

C. N.

Inhalt

Seite

Einleitung. Rembrandt im 19. Jahrhundert 1

Burger-Choré 6

Die neue Forschung 10

Fromentin 12

Rembrandt als Erzieher 22

I. **Der junge Rembrandt** 29

1. Rembrandt in Leyden. Leyden und Amsterdam 34

Dauer des Aufenthalts in Leyden. Studienweise, Selbständigkeit und Weite des Programms. Universitätsluft, Philologie und Akribie in Leyden. Amsterdam als Geschäftsstadt. Barlaeus und die Gründung des Amsterdamer Athenäums.

2. Erste Amsterdamer Jahre Rembrandts. Das Bild der Anatomie . . . 54

Die Bildnißaufträge und ihre Bedeutung. Das Lichtproblem auf der Anatomie. Licht und Farbe als Hauptmittel der Komposition.

3. Rembrandts Ehe. Die holländischen Frauen 65

Saskia. Renaissance und Frauenbildung. Unterschied zwischen Frankreich und Holland. Formal-stilistische oder kulturgeschichtliche Kunstbetrachtung.

4. Der Haag 72

Karakter der Residenz. Kosmopolitismus. Constantin Huygens als dilettante und Humanist.

Seite

5. Amsterdam und das holländische Leben 77
Selbstbewußtsein und holländisches Wesen. Die religiöse Bildung. Popularität von Cats. Bäuerische Sitten. Aristokratische Ansätze. Humanistenkreise. Das Fest für Maria von Medici. Widerstand gegen die Renaissancebildung.

6. Das Problem der holländischen Kultur 92
Siegeslauf der Renaissance und ihre Aussichten in Holland. Die Rasse. Der Naturalismus in Italien eine Episode. Der Kult des Gräßlichen. Jan Vos. Das Stoffliche und die Formprobleme. Frage der nationalen Kultur.

7. Die soziale Stellung der holländischen Maler 105
Der gebildete und vornehme Maler der Renaissance. Vertreter dieses Typus in den Niederlanden. Sandrart und Rembrandt. „Banausisches" Handwerk und „aristokratische Kunst".

8. Rembrandts Zusammenhang mit der holländischen Kultur 114
Vielseitigkeit der holländischen Kunst. Rembrandts Naturalismus. Frage der Parodierung der Antike verneint. Naturalismus und religiöse Stoffe. Vorliebe für das Transitorische. Reaktion gegen das Pathos. Trivialität. Das Krasse. Züge italianisierender Gewohnheit. Historismus.

9. Probleme der holländischen Malerei. Franz Hals und die spätere Kunst . 132
Wendung der italienischen Kunst am Ende des 16. Jahrhunderts. Caravaggio und Elsheimer. Hals und sein künstlerisches Temperament. Auftauchen und Verschwinden des Pleinairproblems. Schützenstücke in Haarlem. Koloristik und Helldunkelansätze in Italien. Sieg des Interiörtons auch in Holland. Ruisdael und die Tonmalerei. Die Unabhängigen. Goyen und Potter, Vermeer. Mutmaßliche Gründe ihrer Isolierung.

10. Rembrandts malerische Ansicht und Weltansicht 154
Verschiedenheit von Rembrandts und Goethes Jugendkunst. Konflikt zwischen Lokalfarbe und Tonstimmung. Exkurs über das Sehen Rembrandts. Gewöhnliches Sehen und künstlerisches Sehen. Gesichtsvorstellung und Sehempfindung. Helmholtz. Die Konvention des Umrisses und das undeutliche Sehen. Kurzsichtigkeit. Zusammenstellen und Zusammensehen. Die Körperwelt und die metaphysische Bedeutung von Rembrandts Licht und Helldunkel.

11. Rembrandt als Stillebenmaler 172
Stillebenneigung. Der Kostümmaler. Der Sammler. Die Edelsteine. Vordringlichkeit des Stillebens im Figurenbild, selbst in religiösen Darstellungen. Italienische Steigerung des Figürlichen und Rembrandtsche Häßlichkeit. Claude Lorrain und die holländische Landschaft. Das Häßliche und die Illusion.

Seite

12. Künstlerische Konflikte 189

Lichtexperimente. Dunkelstudien. Die angebliche Unnatürlichkeit des Nachtmachens. Beispiele der Verbindung des dunkelen Grundes mit der Feinmalerei. Dunkel als Folie schöner Farbe. Das System, die Lokalfarben zu brechen. Metallischer Ton. Warmer Ton. Die Gefiederstudien. Sieg des polyphonen Satzes. Der Dämon der Ausdrucksmittel und die Gleichgültigkeit gegen den Stoff. Akademische Urteile über Rembrandt. Karakter des jungen Rembrandt.

II. Die Nachtwache 217

1. Der Auftrag 219

Honorar des Künstlers. Lebensgeschichte des Hauptmanns Cocq.

2. Rembrandts Landschaftsmalerei 225

Das Landschaftsproblem und die Monochromie. System der Farbenlegierung. Der antiindividuale Zug in den Motiven. Verhältniß zum allgemeinen landschaftlichen Satz des 17. Jahrhunderts.

3. Rembrandt als Porträtmaler in seiner mittleren Zeit 232

Stadien seiner Bildnißkunst. Unterschied von Bildwirkung und Bildnißwirkung. Umbildung des Porträtideals von den dreißigern zu den vierziger Jahren. Selbstbildnisse und Bildnisse Saskias. Idealisieren und Genreauffassung. Ausnahmen und Nachzügler.

4. Die Nachtwache als Porträtwerk 244

Zwiespalt zwischen dem Sinn des Auftrags und Rembrandts Interesse. Der Ausdruck der Gesichter. Einzelbildniß und Impressionismus der Massenszene. Personen und Statisten.

5. Rembrandt und die herkömmliche Komposition von Gruppenbildnissen . 249

Porträt- oder Historienkarakter. Werner van Valckert. Die Amsterdamer Schützen. Ihr Selbstgefühl. Ihre Organisation. Das Doppelbildniß bei Rembrandt. Die Idee der Nachtwache eine Kirchweihparade?

6. Die Oertlichkeit der Nachtwache 263

Sekundärer Karakter der Rembrandtschen Raumvorstellung. Feststellung der Architektur auf der Nachtwache gegen neuere Einwendungen. Das Tunnel- und Bogenmotiv. Richtung und Art der Beleuchtung. Die Bezeichnung „Nachtwache".

7. Die Verteilung der Figuren im Raum 272

Warum die Figurenzahl über das Bestellte vermehrt ist. Nebenfiguren und Kinder. Figurenhöhe und Bildhöhe. Bedeutung des Dunkelraums. Ton oder Lokalfarbe. Analogien und Unterschiede der sonstigen Kompositionsweise. Originalität der Fassadenbildung. Graphische Darstellung derselben.

Seite
8. Die Figur des Leutnants Ruytenburch 285

Urteile über Kostümfarbe und Maltechnik. Kumulierung von wärmster Farbe und stärkstem Licht. Verwandtschaft nackter Figuren auf dunkelem Grund. Selbständiges Herauswachsen der Figur aus dem Bild. Erkenntniß dieser Gefahr.

9. Das Nebenzentrum des Lichts 298

Zweck des zweiten Lichtzentrums. Erklärung seiner Gestaltung und Erfindung. Seine Farbenbasis und die metallische Tonart. Verwandte Studien in einem Rotterdamer und Petersburger Bild. Die Lichtkonstruktion durch überschneidende Dunkelkörper. Technische Fortschritte gegen die Anatomie. Warum der Knabe nach rückwärts schießt. Die Haltung des ladenden Schützen. Das künstlerische Problem bestimmt die Wahl der Motive.

10. Der Farbenkarakter der Nachtwache 317

Vorkommen und Behandlung des Rot. Ursprüngliche Kombination von Rot und Gelb. Schließlicher Sieg des Lichtproblems über das Farbenproblem. Farbenqualität. Kontrolle an den Farben der Wirklichkeit. Künstlerische Illusion und Realismus.

11. Die Kritik der Nachtwache 327

Die Beurteiler der Komposition. Widerspruch zwischen Inhalt und Ausdrucksmittel. Rembrandt und die Natur. Instinkt und Virtuosität. Verurteilung durch die Akademiker. Der junge und der spätere Rembrandt. Ursachen der Wandlung.

III. **Rembrandt im Zenith** 341

1. Der Goldton und die Braunmalerei 343

Menschliche Bedingtheit und künstlerische Freiheit. Zurückschieben der Figuren in den Raum. Kritik des Anslo. Die heiligen Familien. Dämmerung und Nacht. Die Susanna. Koloristische Spannung. Bildnißtypus dieser Stufe. Beispiele des Idealisierens. Tonschönheit und Steigerung zur Braunmalerei. Bathseba. Joseph und Potiphar. Der Tod Paul Potters. Kult des Gallerietons.

2. Der Maler der Seele. Das Hundertguldenblatt 362

Versuchung des Spezialistentums und des Schönheitsideals. Rembrandts geistige Mitgift. Mittelalter und Spiritualismus. Abwendung vom extremen Naturalismus und der Accessorienmalerei. Das Blatt Christi Predigt und Raphael. Das Hundertguldenblatt. Verwandte Darstellungen. Juden und Bettler. Synthese all dieser Versuche. Lichtbehandlung. Der seelische Gehalt des Samariterbildes im Louvre.

Seite

3. Neuer Anlauf 382

Kleinmeisterliche Rudimente. Unterschiede des breiten Vortrags gegen die frühere Breite. Neue Stillebenstudien. Tiere, Kostüme, Waffen. Symbolik des Ausdrucks. Harnisch- und Helmverwendung. Die Anklage der unkorrekten und der unrichtigen Zeichnung. Wesen der Rembrandtschen Zeichnung. Paletten- und Netzhautmischung der Farben. Die spätere Radiertechnik. Farbenschwierigkeit bei großem Format. Historien in Halbfigurenbildern. Der Kasseler Jakobssegen.

4. Rembrandt und das Nackte 403

Die Sammler und das große Format. Rembrandts fortdauerndes hohes Ansehen. Bestellungen. Lehrthätigkeit und Einfluß. Frauen und weibliche Schönheit. Frühe Darstellungen. Analyse der Petersburger sogen. Danaë. Das Erotische. Lichtproblem und lineare Schönheit. Naturalismus der Formen. Aktstudien ohne Aktmalerei. Das Nackte als angeblich höchste Aufgabe der Kunst. Verhältniß von Schönheit und Häßlichkeit. Vorliebe für Alter und seelischen Ausdruck. Die Ablehnung von Schönheit und Nacktheit kein Mangel an Modell oder Können, sondern ein Nichtwollen.

5. Veränderung der Kompositionsweise. Das Bild der Wardeine der Tuchmacher 433

Rembrandt und die italienische Kunst. Zeichnungen nach Leonardos Abendmahl. Zurücktreten der Gebärdensprache. Künstlichkeit des Aufbaus und zunehmende Einfachheit. Späteres Interesse für lineare Hülfsmittel. Beispiele von Landschaft. Figurenbilder und Massenszenen. Bedeutung der Architektur. Die drei Kreuze. Gleichgültigkeit in der Wahl der Ausdrucksmittel. Das Akzentgesetz der Spätzeit. Analyse der Wardeine der Tuchmacher.

6. Die Bildnisse 464

Eigenschaften der Porträtmaler und Rembrandt. Sein Eigensinn. Frage des Schnellmalens und der Aehnlichkeit. Ausdruck des Karakters. Zurückdrängen dramatischer Absicht, des Accessorischen. Intimität. Das Geistige. Die Mittel der Beschattung und der Lichtlosigkeit des Auges. Ausdruck des Jenseitigen. Shakespeares Cymbelin. Bildniß von Six. Die Selbstbildnisse. Rembrandts Einsamkeit.

7. Rembrandts letztes Wort. Farbensymbolik. Das Gemälde des Verlorenen Sohnes 491

Abnehmende oder zunehmende Farbigkeit bei großen Malern. Radierung und Malerei. Skizze der Entwickelung von Rembrandts Koloristik. Karakter des späten Farbenauftrags. Vollendung oder Unfertigkeit. Farbenwahl und der Geschmack des Jahrhunderts. Pathologische und psychologische Ursachen des letzten Stils. Bilder in Amsterdam und

Seite

Braunschweig. Gebärde und Farbe. Die Aesthetik, der Formenwert und der symbolische Wert der Farbe. Verhältniß von Form und Gehalt. Zunehmende Symbolik der Ausdrucksmittel bei Rembrandt. Individuelles und Elementares. Analyse des Verlorenen Sohnes in St. Petersburg. Sünde und Gnade.

8. Rembrandt und das religiöse Leben in Holland 523
Rembrandt und die Bibel. Die Ansichten über seine Religiosität. Die überlieferten Nachrichten. Der religiöse Künstler und der religiöse Mensch. Versuch einer neuen Methode der Untersuchung. Kalvinismus in Holland. Religion und Staatsgewalt. Konservatismus. Kirchlichkeit. Die regierenden Kreise. Toleranz und Politik. Kirchliche Opposition. Remonstranten und Humanisten. Rationalismus. Kollegianten und Mennoniten. Taufgesinnte, Libertins, Sozialisten. Die Juden. Manasse ben Israel und der Messianismus. Kabbala. Rosenkreuzer und Alchemisten. Aerzte und Sektierer. Pietismus und Mystik. Jakob Böhme. Verhältniß von Religion und Kunst. Rembrandts archäologisches und naturalistisches Interesse. Verhältniß zu den Juden und Mennoniten. Religiöse Freiheit und poetische Romantik. Mystischer Karakter. Verhältniß zu Böhme.

9. Mensch und Genius 582
Ueberlieferung und neue Forschung zur Biographie. Die ehelichen Verhältnisse. Hauskauf und Saskias Testament. Bankerott und mutmaßliche Ursachen. Prozesse und Neuorganisation des Haushaltes. Der Kunsthandel. Rembrandt und die Gesellschaft. Verhältniß von menschlicher und künstlerischer Größe. Geschichte des Geniebegriffs. Der Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts und die Genielehre. Goethe und Kant. Wackenroder und die Romantik. Einseitige Fassung des Geniebegriffs. Unbewußtes Kunstschaffen und unbewußtes Handeln. Leidenschaft und Künstlermoral. Postulierte Einheit von Kunst und Leben. Die thatsächlichen Disharmonien des Genius. Goethes Tasso. Dualismus des Genius. Der religiöse Genius.

Beilagen 617
1. Die Aufstellung von Rembrandts Nachtwache 619
2. Fromentins Kritik der Nachtwache 625
3. Die Verstümmelung der Nachtwache 629
4. Die Architekturen auf den Hintergründen Rembrandtscher Bilder 638
5. Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil 645

Verzeichniss der Abbildungen 656

Anmerkung.

Im Folgenden bedeuten die Ortsangaben bei Bildern, also Berlin, der Haag, London, Paris, St. Petersburg u. s. w., wenn kein näherer Zusatz dabei steht, immer die großen, öffentlichen Sammlungen, also das Kön. Museum, Moritzhaus, National Gallery, Louvre, Ermitage u. s. w.

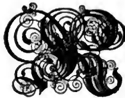
Das Zitat: Rembrandtwerk bedeutet die Bodesche Veröffentlichung der Gemälde, deren genauen Titel die Anmerkung S. 12 verzeichnet.

Bei Radierungen bedeutet B mit einer Nummer die Nummer bei Adam Bartsch im Katalog der Radierungen.

Zeichnungen bedeutet: Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn, in Lichtdruck nachgebildet, herausgegeben unter der Leitung von F. Lippmann im Verein mit W. Bode u. s. w. Berlin 1888 ff. in 4 Lieferungen zu je 50 Blättern. Dasselbe, Zweite Folge, unter der Leitung von F. Lippmann, fortgesetzt von C. Hofstede de Groot. 1900. Bis jetzt eine Lieferung.

Einleitung

Rembrandt im neunzehnten Jahrhundert

embrandts Ruhm ist nicht vom achtzehnten Jahrhundert, sondern erst vom Klassizismus des neunzehnten Jahrhunderts erschüttert worden. Das Jahrhundert der graziösen Kunst hat die Liebhaber Rembrandt nicht untreu gemacht: England und Frankreich haben ihn gesucht; in Deutschland folgten Maler wie Dietrich, Zick, Trautmann seinen Spuren, und Georg Friedrich Schmidt hat seine Gemälde in Radierungen wiedergegeben und bekannt gemacht; vor allem geben die Rembrandtbestände der Galerien von Kassel und Dresden, die im achtzehnten Jahrhundert zusammengekommen sind, ein lautes Zeugniß.

Die Rembrandtverehrung unserer Tage hat aber damit keinen unmittelbaren Zusammenhang; sie ist seit fünfzig Jahren in stets erneutem Anlauf und im Kampf gegen das kanonische Ansehen der Antike und Raphaels erwachsen. Dieser neue, internationale Ruhm Rembrandts ist zuerst in Paris geprägt worden. Wohl haben die Holländer im Jahr 1852 ihrem größten

Künstler ein ehernes Denkmal errichtet und den Amsterdamer Buttermarkt, auf dem es sich erhebt, in Rembrandtplatz umgenannt*); die Anregung dazu ist von Antwerpen gekommen, welches 1840 seinem Rubens ein Denkmal gesetzt hatte, und so mögen Bildsäulen wohl von dem Stolz einer Nation, die in ihrer Vergangenheit sich selber ehrt, Zeugniß ablegen; das Leben, das zu ihren Füßen flutet, würde ihnen wenig Achtung schenken, wenn die großen Toten nicht durch ihre Werke im Stande blieben, Fühlung mit dem Leben der Nachwelt zu behaupten.

Diese lebendige Berührung hat sich nach langer Pause zuerst wieder in der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hergestellt. Im Jahr 1851 vertraute Eugen Delacroix seinem Tagebuch die folgende Bemerkung an: vielleicht wird man einmal entdecken, daß Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Raphael. Ich schreibe da eine Gotteslästerung, über die allen Leuten von der Akademie die Haare zu Berg stehen werden .... es ist aber nicht in Ordnung, daß man gesteinigt wird, wenn man sagt, der große Holländer habe mehr malerischen Genius in sich gehabt als Raphael (qu'il était plus nativement peintre que le studieux élève du Pérugin**) Ein Urteil, das uns heute in Fleisch und Blut übergegangen ist, das sich aber damals vor dem Terrorismus der Alleinherrschaft der grande peinture und des haut style kaum hervorwagte. Die Kritik durfte denn auch nicht zum Angriff gegen die anerkannten Götter vorgehen; es war alles, wenn sie Duldung eines neuen Gottes erreichte. Man erkennt den mutigen Kunstkritiker, der in den vierziger Jahren mit so unvergleichlicher Schärfe für die neue Landschaftsmalerei, für Marilhat, für Theodor Rousseau Bresche geschlagen hatte, kaum wieder, wenn man Gustav Planche über Rembrandt sprechen hört. Mit einem Auge blickt der Mann, der Rembrandt um seiner

*) Zur Geschichte des Denkmals Scheltema, Rembrandt, discours sur sa vie et son génie, nouvelle édition par W. Burger 1866, p. 141—151. Charles Blanc, l'oeuvre de Rembrandt 1880, p. 232 ff. Kramm, de levens en werken der hollandsche kunstschilders, V 1355 ff.

**) Journal de Eugène Delacroix (1893), II 65 f.

Poesie und der Wahrheit seines Ausdrucks willen bewundert, immerfort nach der „klassischen" Kunst; er kann es nicht lassen, bei der Kreuzabnahme Rembrandts an Daniel von Volterra und an Rubens zu denken; die Christusfigur auf dem radierten Blatt der Auferweckung des Lazarus (welche wir für wenig rembrandtisch und für affektiert italianisierend halten) findet großes Lob*). So ganz ist durch die Pfaffen des Kults der „vornehmen" Kunst, der schönen Linie und der „ehrlichen" Zeichnung die Rembrandtverehrung in die Defensive gedrängt, daß Planche etwas sehr Kühnes zu fordern meint, wenn er neben Michel Angelo, Leonardo und Raphael, neben Tizian, Correggio und Rubens für Rembrandt einen Platz verlangt. Damit sei die Heptarchie der Meister geschlossen**). Dies möchte im ganzen auch der Standpunkt Waagens, des damaligen Direktors der Berliner Galerie gewesen sein; es war der von der „Klassizität" der italienischen Kunst überzeugte Normalstandpunkt, der neben den „Fehlern und Mängeln" der nordischen Kunst zwar auch ihre Schönheit empfand, es aber immer für eine große Respektsbezeugung erachtete, Rembrandt in Bezug auf das Helldunkel den „holländischen Correggio" zu nennen. Von Paris ging sodann 1854 eine heut noch anerkannte Leistung der Rembrandtlitteratur, die vortreffliche, in Jean Paulscher Ausdrucksweise geschriebene Schrift eines Deutschen Eduard Kolloff aus, der damals am Cabinet des estampes der Pariser Bibliothek als Beamter angestellt war. Hier zuerst fanden sich in Leben und Kunst des Meisters zahlreiche Punkte richtiggestellt und gewürdigt; der Gesamtkarakter auch dieser Schrift war der einer Verteidigung und Rettung***). Wie aber

*) Die sogenannte große Auferweckung, B. 73. Auch Charles Blanc bewunderte hier das stilisierende Bemühen, „quelque chose de la désinvolture des maîtres italiens", während Seymour-Haden fand: there is little of Rembrandt, was nach Seite von Ausdruck und Gebärde auch unsere Meinung ist.

**) Der Artikel von Planche, der historisch sehr merkwürdig ist, steht in der Revue des deux mondes 1853, 15. Juli, p. 244–277.

***) In Raumers historischem Taschenbuch 1854, S. 401–582. Die ältere Rembrandt-Litteratur und herab bis ungefähr 1869 findet man bei van der Aa, biogr. Woordenboek der Nederlanden, Artikel Rembrandt.

in allen Dingen die beste Parade der Hieb ist, so erschien endlich ein Mann, auch er in Paris, der von sich rühmen durfte, den Fanatismus für Rembrandt gepredigt zu haben.

Burger-Thoré.

Der ausgezeichnete Verfasser der Velazquez-Biographie, Carl Justi, hat über Burger die folgenden Zeilen geschrieben: „Dieser taktfeste Kritiker moderner und alter Maler, der meist den Nagel auf den Kopf traf, war bekanntlich sogar Bahnbrecher in der Methode des Gemäldestudiums, und daß er an dem Ringen der Kunst der Gegenwart leidenschaftlich Anteil nahm, hat seine Schilderungen nur belebt. Er war einer von jenen geborenen Malern, die nur mit der Feder gearbeitet haben, und seine Feuilletonaphorismen sind zuverlässiger als manche gelehrte Bücher; seine geflügelten Worte haben unwiderstehliche Ueberzeugungskraft, weil sie nur die erste Empfindung ausdrücken, welche das Schreibtischfieber des Monographisten oft verfälscht."

Theophil Thoré (1807—1869) war einer von der liebenswürdigen Generation der Idealisten vor 1848, die in Politik und Kunst, Litteratur und Theater des unbezwinglichen Glaubens lebten, nicht mehr lange auf den besten aller Weltzustände warten zu müssen, und also mit einer heiter-enthusiastischen Revolutionsgesinnung die Herabkunft ihres neuen Jerusalem beschleunigen zu sollen meinten. Er war von Haus Jurist und hatte nach der Begründung der Julimonarchie ein Hemtchen erhalten, das er indessen sehr bald wegwarf, weil er in der Vertretung der Staatsanwaltschaft mit den Angeklagten zu viel Mitleid zu haben pflegte. Er wurde Litterat und ging von neuem in die Opposition. Politisch von den sozialistischen Ideen stark angezogen, auch auf religiöse Neubildungen hoffend, wurde er mit dem gesamten Gedanken- und Stimmungsreichtum jener Jahre erfüllt, und insbesondere das Tout Paris der Litteratur und der Pictura militans ward ihm aus persönlichem Verkehr vertraut. Hier war es nun die bildende Kunst, die ihn dauernd für sich gewann. Im Kampf des Romantisme gegen die offizielle Vervehmung hat

er in der vorderen Reihe der litterarischen Streiter gestanden, für Hugo, für Delacroix, für Theod. Rousseau und die neue Naturauffassung gefochten. Jahr um Jahr erschienen seine Berichte über die Kunstausstellung; nur einmal nicht, 1841. Denn zu der Zeit saß er wegen einer politischen Broschüre eingesperrt. Niemandes Umgang hat ihm tiefere Blicke in die Welt künstlerischen Schaffens gegönnt als der Rousseaus. Diese gewaltige Natur mit den „gefräßigen" Augen, ein in sich zurückgedrängter Vulkan hat Thoré den Begriff und Maßstab künstlerischer Unabhängigkeit und Ursprünglichkeit gegeben, gegenüber dem jede nachahmende, erborgte, unempfundene Kunst verblaßte. Die unheimliche Größe, die Feierlichkeit und mystische Tiefe der Landschaft Rousseaus, das Miterleben des furchtbaren Ringens einer Künstlerseele erst mit sich selbst, um Ausdruck und Sprache zu finden, darnach mit der Welt, um sich durchzusetzen, diese Eindrücke haben Thoré festgemacht und seine Ueberzeugungen geklärt. Nicht umsonst fand man, daß seine Art an Diderot erinnere. Wie dieser verlangte er inmitten der sich umbildenden Gesellschaft von der Kunst neue Stoffe, die den sozialen Ideen und der breiteren Grundlage der gegenwärtigen Menschheit entsprächen. Als die Februarrevolution kam, gründete Thoré eine politische Zeitung, la vraie république; seinen Salonbericht brach er mit den Worten ab, es sei für eine Weile genug mit Poesie und Kunst; denn jetzt sei Gelegenheit, lebendige Geschichte zu machen. Es war der Wendepunkt in seinem Leben. Kaum erhob die neue Reaktion ihr Haupt, kaum war nach den Arbeiterunruhen und den blutigen Straßenkämpfen der letzten Junitage 1848 der Belagerungszustand durch Cavaignac über Paris verhängt, so wurden die sozialistischen Zeitungen unterdrückt, und Thoré mußte es gleich vielen anderen rätlich finden, Paris zu verlassen. Er wandte sich nach Belgien, und von da ab ist er für viele Jahre für seine Freunde verschollen; sogar einen neuen Schriftstellernamen nahm er im Ausland an, W. Burger, unter dem er allgemein bekannt geworden ist.

Mit den alten Meistern zeigen Thoré schon seine Aufsätze der vierziger Jahre wohlvertraut; seine Beurteilung zeitgenössischer Kunst finden wir schon

dort anhaltend von Digressionen über die alte Kunst unterbrochen; er erwarb sich früh das, an dessen Mangel die gesamte heutige Kunsthistorie und Kunstkritik krankt, die Einheitlichkeit des Maßstabs für das Urteil über alte wie über neue Kunst. In den dreizehn Jahren seiner Verbannung aber wandte sich Thoré völlig der alten Kunst zu; die Beschäftigung mit der Politik gab er auf, und auch die moderne Kunst ließ er eine Weile aus den Augen. Es befestigte sich in ihm die Vorstellung, daß die Kunst ganz anders als es bisher geschehen, und prinzipiell mit der Vergangenheit brechen müsse, und daß es also der alten Kunst gegenüber in sehr bestimmter Weise Farbe zu bekennen gelte. Die Antike und Raphael sei eine Kunst für Götter und für Fürsten gewesen; die Zeit aber sei inzwischen reif geworden, die Kunst für Menschen zu suchen. Die Berechtigung einer Kunst um der Kunst willen, die Parole l'art pour l'art, die in Frankreich so zahlreiche Verfechter fand und weiter finden sollte, hat er immerdar bestritten und daran festgehalten, daß die Kunst für die Menschen da sei und sich ihnen anpassen müsse. Von hier ist das tiefe Interesse zu begreifen, das ihn immer steigend für die holländische Kunst erfüllte. Als 1857 in Manchester eine große Ausstellung der Kunstwerke des englischen Privatbesitzes statt hatte, wobei zum erstenmal räumlich die nordischen und die südlichen Malerschulen geschieden waren, trug er als Hauptergebniß die Stärkung seiner Ueberzeugung davon, daß die Unabhängigkeit von griechischer und römischer Kunstüberlieferung die ausschlaggebende Bedingung des Fortschritts der Kunst sei. Von hier aus gesehen, schienen ihm die alten Holländer noch moderner als die zeitgenössische Kunst, und in Rembrandt trat ihm das Ideal einer freien und selbständigen, hochpersönlichen und tiefpoetischen Kunst leibhaft entgegen. Als Thoré 1860 nach Paris zurückkam, als man in den Sälen des Louvre sein Gesicht mit dem energischen und zugleich feinen Ausdruck, mit dem brandroten Vollbart „wie aus dem Rahmen eines venezianischen Bildnisses herabgestiegen" wieder auftauchen sah, da war er innerlich doch ein anderer. In Barbizon klagten seine alten Freunde, die großen Maler der Kolonie, man verstehe sich nicht mehr so gut wie früher, „les savants l'ont gâté". Thoré hatte inzwischen

einsehen gelernt, wie viel Rückständiges der historischen Ueberlieferung selbst in den vermeinten Revolutionären wie Victor Hugo und Delacroix steckte; auch durchschaute er, was in der Parole l'art pour l'art das verborgen Reaktionäre war, das die Kunst vom Leben zu entfernen und abzulösen trachte. Indem er seine Salonberichte wieder aufnahm, beteiligte er sich als Bundesgenosse an dem Kampf, den Gustav Courbet durchfocht; aber er blieb von Ueberschätzung dieses Malers völlig frei; seit er die Holländer so genau studiert hatte, war er ruhiger, war er klar geworden.

Von Thoré stammt der Satz, der in einem seiner Salonberichte vorkommt, und den man neuerdings als Protest gegen den Wahnwitz modischer Milieu- und Beeinflussungstheorieen wieder zitiert hat: être maître, c'est ne ressembler à personne. Diese Art Meisterschaft schienen ihm vor allem die Holländer zu besitzen, und deshalb schienen sie ihm das Opfer eines Lebensstudiums wert. Die Schulweisheit lag hinter ihm. Auf seinen Reisen hatte er viel gelernt und, wie er gern betonte, noch mehr vergessen; auch konnte man von ihm die herausfordernde Behauptung hören, daß Rembrandt besser zeichnen könne als Poussin.

Als Thoré die holländische Malerei zu studieren begann, kam er zur Einsicht, daß die Ueberlieferung ihrer Künstlergeschichte, wie sie in der Hauptsache seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts mit Houbrakens Werk vorliegt, ungenügend sei. Wo es also irgend anging, suchte er sich zur Korrektur urkundliches Material zu verschaffen. Das Wichtigste war aber, daß er die Gemälde selbst als Haupturkunden betrachtete und neben den archivalischen Aufschlüssen die Bezeichnungen und Daten der Bilder zur Grundlage seiner Forschung machte. Von den Schwierigkeiten dieser Arbeit haben wir heut keine Vorstellung mehr; denn in den fünfziger Jahren, als Thoré anfing, gab es weder Kataloge mit facsimilierten Signaturen, Angaben über Format, Bezeichnung u. s. w., noch gab es Photographieen der Gemälde. Von den ersten Photographieen des Antwerpener Museums, die zu jener Zeit erschienen, kostete das einzelne Blatt (25/27 cm) zehn Francs. Man sah sich also auf Stiche oder in der Regel auf sein Gedächtniß angewiesen.

Was Thoré auf diesem Weg und durch Kritik der Maltechnik zustandbrachte, ist die Grundlage der späteren Forschung geworden, auch wenn sein Name weniger zitiert wird als es sich gehört. Seine „musées de la Hollande" haben nicht die genaue Form von Katalogen, sondern fassen die Hauptmeister mit ihren Schülern in zwanglosen Gruppen zusammen. Die Behandlung ist die eines catalogue raisonné mit häufigen Abschweifungen biographischer oder ästhetischer Art. Die rein kunstwissenschaftlichen Teile dieser Arbeit sind ihrer Natur nach dem Veralten ausgesetzt; umfassendere Forschungen späteren Datums haben sie überholt, wogegen die litterarischen Teile frisch geblieben sind. Meist geht es ja wohl anders, und das ästhetische Urteil, so ganz vom Zeitgeschmack bedingt, pflegt ebenso vergänglich zu sein wie dieser. Thorés Ursprünglichkeit und Kunstverstand feiert gerade in seinem Urteil den glänzendsten Triumph; in der Wertung der einzelnen Meister und in der Schätzung des Wertverhältnisses hat er soviel und vielleicht mehr geleistet als Burckhardts Cicerone für Italien (wobei man freilich im Auge behalten muß, daß das holländische Gebiet ein enger begrenztes, aber ein pfadloses war). Einen heut so hochgeschätzten Künstler wie den Delftschen Vermeer hat er eigentlich entdeckt. Die Rembrandtbiographie zu schreiben, wozu er mehr als einmal die Absicht kundgegeben hat, war ihm nicht beschieden*).

Die neue Forschung.

Diese Biographie hat zuerst ein Holländer, Vosmaer, und für einen ersten Versuch in sehr befriedigender Weise geschrieben. Vosmaer hatte weniger Kunsterfahrung als Burger, aber seine Gelehrsamkeit verfügte sowohl in

*) Von seinen Bestrebungen geben hauptsächlich die zwei Bände musées de la Hollande und die drei Bände seiner Salons Zeugniß. Für seine Biographie findet man einiges in den vorzüglichen, leider aus dem Buchhandel ganz verschwundenen Werken von Alfred Sensier über Millet und Rousseau. Sehr belehrend, wenn auch den Kunstforscher fast ganz beiseite lassend, ist das kleine Buch von Pierre Petroz, un critique d'art au XIXme siècle, Paris 1884, das ich auf der Pariser Bibliothèque nationale fand. Der Aufsatz von G. Larroumet, revue des deux mondes 1892, 15. Dezember, p. 802—844 ist sehr mangelhaft.

Sachen Rembrandts als der holländischen Kultur des siebenzehnten Jahrhunderts über ein weit größeres Material. Dank der Fülle seines Stoffs und einer Anzahl gesicherter Resultate ist dieses genaugearbeitete Buch in seinem Wert unerschüttert geblieben. (Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, zweite, veränderte Auflage 1877). Seitdem sind in Holland die Archive der öffentlichen Verwaltung wie der Notare eingehend erforscht worden; zu gleicher Zeit ist die Uebersicht über die vorhandenen Bilderschätze der Welt entsprechend dem erleichterten Verkehr, der auch entlegene Sammlungen zugänglicher macht, gewachsen. Beide Richtungen der Erkenntniß zuerst gleichmäßig befördert zu haben, darf unter den holländischen Kunstgelehrten Abraham Bredius als sein besonderes Verdienst beanspruchen.

Mit der veränderten Richtung des Kunstsinns in den jüngsten Jahrzehnten steht das wirksame Eingreifen in die holländische Kunstgeschichte, das von dem gegenwärtigen Direktor der Berliner Gemäldesammlung, W. Bode, ausging, in engem Zusammenhang. Wir meinen das Erwachen des Interesses für Frühstadien der Kunst und der Künstler, wie es sich in der völlig neuen Schätzung des italienischen Quattrocento, der frühgriechischen Kunst kundgab. Wenn auch die Frucht aus der Blüthe hervorgeht, so muß doch der Blüthenzauber schwinden, wenn die Frucht sich bilden soll. Der Folgezustand hebt den vorangehenden Zustand auf, ohne ihn dauernd in sich zu begreifen und ohne seinen ästhetischen Wert zu retten. Den Kunstwert dieser Vorstufen zu erkennen, hat der moderne Kunstsinn immer mehr Vergnügen gefunden und ist bis zur Schätzung des Archaismus gelangt. Diesen Geschmack haben die Nazarener in Deutschland begründet und die englischen Präraphaeliten populär gemacht; die kunstgeschichtliche Betrachtung verdankt ihm eine wesentliche Erweiterung ihres Horizontes. Bode hat das mehrfache Verdienst, in der holländischen Kunstgeschichte gegen die überblendende Erscheinung Rembrandts die Ansicht seiner Vorgänger freigelegt und für Rembrandt selbst seine Frühzeit mit ihren mannigfach abweichenden Merkmalen deutlich gemacht zu haben. Schließlich hat er durch Veröffentlichung des gesamten, durch ganz Europa und bis nach Amerika zerstreuten Gemälde-

materials dem Erfassen der Totalerscheinung Rembrandts einen wesentlichen Dienst geleistet*).

Auf Grund dieser Ergebnisse und eigenen geübten Kunsturteils hat sodann ein französischer Maler und Schriftsteller, Emil Michel, den Bestand unseres augenblicklichen Wissens und Meinens um Rembrandt in einer neuen Biographie zu kodifizieren versucht (Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps 1893). Mit dem Fortgang der Einzelkritik und Forschung hat die Bewältigung der künstlerisch-ästhetischen Aufgaben nicht gleichen Schritt halten können. Doch ist mit Rücksicht auf die folgenden Betrachtungen sowohl als wegen seiner hochzuschätzenden eigenen Bedeutung eines französischen Buches ausführlicher zu gedenken, das wir gleichfalls einem Maler und Schriftsteller verdanken, der Maîtres d'autrefois von Eugen Fromentin.

Fromentin.

Sein Buch über die niederländische alte Kunst ist nicht der einmalige und zufällige Ausflug eines Malers auf das Gebiet der „Kunstschreiber". Fromentin gebrauchte die Feder ebensosehr als Künstler und Fachmann wie den Pinsel, ja vielleicht ist sein litterarischer Anspruch auf Unsterblichkeit der besser begründete. Sein erstes Bild hat Fromentin (1820—1876) im Salon von 1847 ausgestellt, nachdem er einige Jahre mit anderen Studien, mit Versemachen und schöner Litteratur verbracht hatte und verhältnißmäßig spät in der Malerei seinen Beruf fand. An der Kampfperiode der Kunst der vierziger Jahre hat er also wenig unmittelbaren Anteil gehabt. Als er 1859 die erste Medaille und die Rosette der Ehrenlegion erhielt, hinkten

*) W. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei 1883. Bode, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniß seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Paris, Verlag von Ch. Sedelmeyer seit 1897, bis jetzt fünf Bände Folio. Der Text ist ein zweifacher, die jeder Reproduktion beigegebene Beschreibung nebst weiteren Notizen wie in den modernen Galeriekatalogen (unter Mitwirkung des holländischen Kunstgelehrten Dr. Hofstede de Groot) und eine nochmals jedes Bild besprechende biographische und kunstgeschichtliche Würdigung.

diese Auszeichnungen des Malers den Ehren nach, die der Schriftsteller bereits empfangen hatte. Seine Reiseschilderungen aus der Sahara (un été dans le Sahara), die in einer Pariser Zeitschrift 1856 gedruckt waren, gewannen ihm die Freundschaft der George Sand. Das Ansehen dieser großen Schriftstellerin war hoch genug, und ihr Urteil so unbefangen, daß sie für wahres Talent mit verschwenderischem Lob nicht zu geizen brauchte. Die Folge dieser entscheidenden Anerkennung war, daß der erste Pariser Verleger und die Revue des deux mondes sich alsbald um Fromentin bemühten. Es folgten 1858 die Schilderungen aus Algier (une année dans le Sahel); mit einigem Abstand 1862 ein Roman, Dominique. War dort der Schauplatz Nordafrika und die Wüste gewesen, so spielte das jüngste der drei Bücher in Frankreich, in Paris und an der atlantischen Küste. Fromentin gehörte nicht zu denen, die Reisen machen, um sich oberflächlich zu zerstreuen und Neues zu sehen; als Künstler suchte er seine Eindrucksempfindlichkeit zu steigern, und je ruhiger und gleichmäßiger das äußere Dasein verlief, umsomehr gewann das zunehmende Unterscheidungsvermögen für jede Spielart und jeden Wechsel des Erscheinungsbildes die Gewalt eines künstlerischen Erlebnisses. Die zwei großen Extreme des feuchten Dämmers im Norden und der wolkenlosen, schattenarmen Bläue des Südens waren die Gegengewichte, die seinem Beobachtungsdrang die andauernde Empfindlichkeit einer feinen Wage erhielten. Zu der leichten Reizbarkeit seiner Sinne (was er einmal als ein „être délicieusement blessé“ bezeichnet) tritt als ein zweites und ausschlaggebendes die Ausdrucksfähigkeit, der Reichtum und die Trefflicherheit der künstlerischen Sprache hinzu. In der That ist seine Fähigkeit des Beschreibens und Analysierens für jeden, der die Schwierigkeit kennt, Werke der Natur oder Kunst mit einer immerhin beschränkten Zahl begrifflicher Wendungen zu schildern, ein immer neuer Gegenstand des Staunens. Manche moderne Schilderungen lassen mehr an die Inventarisierung eines Gerichtsvollziehers als an schriftstellerisches Vermögen denken: Fromentin verfügt nicht nur über eine sehr scharfe Beobachtung; sein Blick ist künstlerisch d. h. er sieht intensiv und mit Auswahl, bildmäßig. Er

sieht mit dem Auge und mit der Seele. Findet man im ersten Buch hin und wieder ein Tasten im Ausdruck, als seien für die Wahrnehmungen einer feinen Sinnesorganisation die Worte zu grob und zu brutal, so stehen daneben Meisterstücke der Darstellung wie das Gemälde der Wüstenstadt El Aghuat am hohen Mittag unter kobaltblauem Himmel, wo es keine Luftperspektive mehr giebt, keinen Unterschied von Licht und Schatten, wo die Sonne herrscht und die Farbe des Leeren, der Einsamkeit, der unendlichen Weite. Dann wieder ein nächtlicher arabischer Tanz beim Schein des Wachtfeuers; alle Farben sind ausgelöscht; es giebt nur Abstufungen von hell und dunkel. Ceci n'est pas du Delacroix, ruft er aus und denkt an Rembrandt. Man sieht den Keimpunkt, aus dem er später seine Lehre vom Prinzip der Valeurs in der Malerei entwickeln sollte. Wie er die Bewegung arabischer Pferde beschreibt, die Kleidung und Haltung der Frauen, ein Terrain mit seinen Abstufungen und Färbungen: hier ist jedes Wort ein Treffer. Das Erstaunlichste ist aber, wie mit der äußeren Form und Farbe der Dinge zugleich ihre Psychologie zu Wort kommt. Die einschläfernde Luft der Bazare und ihre Gerüche; dann menschliche Gestalten, die immer nur staffageartig wirken wie jene bleiche Frau mit dem mattblau auf die Stirn gemalten Stern oder der weißbärtige Alte, der in der nächtlich dunklen Straße in seinem Laden sitzt und beim Lampenschein mit weißen Fingern Goldfäden stickt. Diese Bücher Fromentins sind ohne Handlung; aber die Kunst des Schriftstellers hält allein durch den Wechsel geschilderter Gegenstände, einer Landschaft weiß in weiß, einer farbigen Fantasia arabischer Reiter, einer nächtlichen Einsamkeit mit Hundegebell, den Leser in einer Spannung, die keine Ermüdung aufkommen läßt. Dabei sind die Mittel einfach. Es ist keine betäubende und rauschende Musik mit Worten, auch nicht jenes neurasthenische Gelüst, sich einen Stimmungszauber zu ertüfteln (wie etwa bei Loti), sondern die Kunst, durch treffenden Blick aus den Gegenständen viel herauszuholen und im Ausdruck sachlich zu bleiben.

Ein Werk ganz besonderer Art ist Fromentins Roman Dominique; ein litterarischer Erfolg ist es nicht gewesen und konnte es nicht sein. Die

Geschichte der Jugendliebe und des Jugendehrgeizes eines Mannes, der endlich entsagt, aus dem Leben „desertiert“ und in dem bescheidenen Glück eines Landedelmannes und Familienvaters seinen früheren Menschen begräbt. „Tout homme porte en lui un ou plusieurs morts.“ Die brutale Deutlichkeit modernen Stils darf man bei diesem Helden, den Menschen und Dingen, die er berührt, nicht suchen; alles ist wie entfärbt und verwischt „unter dem Staub der Einsamkeit“. Die Umrisse verschwinden. Was bleibt, sind ineinander flutende Töne, die sich bald verdichten, bald lösen, etwas crescendo und decrescendo und rubato, Disharmonieen, die von Versteck zu Versteck eilen und der Lösung ausweichen, etwas Unergründliches wie die vibrierenden Tiefen Rembrandtscher Gemälde. Aber es fehlen die Gegensätze; man wird beim Lesen müde und verlangt in diesem nachgebenden, fliehenden Gewölk nach einer scharfen Linie. Fromentin selbst schrieb darüber an George Sand, er müsse wohl dickere Punkte auf die J's setzen. Daß seine Fähigkeit der Rezeptivität die größere, und seine Initiative die schwächere war, lehrt dieser Roman wie ein Selbstbekenntnis.

Auch sein Kunsturteil weicht darin von den Meinungen der starken Künstlernaturen, die ungerecht sein müssen, ab, daß es von exkludierender Borniertheit freier ist; es ist das Urteil eines vollendeten Kenners. Wenn man seine theoretischen Digressionen in dem Buch une année dans le Sahel (1858) und das von Gonse veröffentlichte Fragment eines programme de critique (1864) zusammenhält, so zeigt sich, daß ihm das Auswachsen der zeitgenössischen Kunst Angst macht: vor lauter realistischer Historie und Exaktheit, Lokalfarbe und stofflichem Interesse sieht er keinen Platz mehr für das Mythologische, Poetische und Künstlerische in der Kunst. Denn nicht um Beschreiben handle es sich, sondern um Malen, um Auswählen, um Interpretieren. Dies ist es, was ihn gegen seinen eigenen Instinkt zu den Alten und zu den Klassikern zurücktreibt und den Bruch der romantischen Revolution beklagen läßt. Es ist eine ähnliche Ernüchterung gegenüber der zeitgenössischen Malerei wie bei Burger-Thoré, nachdem dieser die alten Holländer kennen gelernt hatte. Fromentins Bedeutung als Maler

reicht nicht an die der Ersten unter seinen Zeitgenossen heran. Er hat weder die leidenschaftliche Resonanz und Größe Rousseaus noch die hochpersönliche Lyrik Corots noch den übersprudelnden Maleresprit von Diaz; das verhaltene Pathos von Millet liegt ihm fern; unter seinen engeren Fachgenossen, den Orientmalern, hat er nicht die Brillanz und den langen Athem von Delacroix, nicht die Energie (oder Grobheit) von Decamps, und Marilhat ist vielleicht in seinen guten Bildern der Einfachere. Fromentin wirkt nicht durch ein stark persönliches Temperament; er sucht mehr in formalem Sinn das Malerische. Anfangs der vierziger Jahre war in Paris eine Neigung zur Eleganz des Vortrags und zum Witz des Pinsels aufgekommen; der junge Millet geriet, ehe er die entscheidende Wendung fand, eine Weile in diese Strömung und fiel in die Netze Bouchers und der eleganten Maler des Ancien régime. Auch Diaz und Fromentin suchten damals bei den Alten gern das Virtuose, und Fromentin ist bei seinen Schilderungen arabischen Lebens, die das Gros seiner Bilder ausmachen, in der Art, die Farben zu gruppieren, immer Feinschmecker und Kenner geblieben. Er hatte und hat seine Erfolge bei den „Delikaten". Manchmal besticht der Glanz seiner Farben; aber die Art, wie er die bunten orientalischen Kostüme, wie er die arabischen Pferde malt, hat in seinen früheren Bildern etwas Caressierendes, das der Gesamthaltung schadet. Von dieser Neigung zum Preziösen ist er dann ins Extrem gefallen und hat in Anlehnung an Corot später das Tonige bevorzugt, und in venezianischen wie ägyptischen Landschaften ein fast asketisches Grau gemalt, was wie eine Subtemperatur wirkt. Was seiner Malerei abträglich ist, der Mangel impulsiver und souveräner persönlicher Gewalt, giebt ihm gerade als Beurteiler der Kunst und als Schriftsteller, der vorwiegend beschreibt und analysiert, einen unvergleichlichen Vorzug, Unbefangenheit und Sachlichkeit. Die vollendete technische Uebung des erfahrenen Malers macht sein Auge für jede Nuance empfindlich und die schon erprobte Feder biegsam. Er ist wirklich ein Kenner hohen Rangs, und ist es kraft seiner litterarisch-künstlerischen Bildung in ganz anderem Sinn als häufig Kunsthändler und sonstige

Routiniers diese Eigenschaft für sich in Anspruch nehmen. Damit sind wir weit entfernt, zu behaupten, daß sein Buch über niederländische Malerei, les maîtres d'autrefois, eine Instanz enthalte, von der nicht weiter appelliert werden könne. Aber es ist ein Buch, frei von unkontrollierbaren Empfindungen und Urteilen, mit sehr sachlichen und sachverständigen Begründungen, über die sich disputieren läßt. Das Buch hat durch sein Urteil über Rembrandt, zumal bei seinem Erscheinen (1876), in Holland, wie man sagt, große Verstimmung erregt; aber zu einer genauen Erörterung seiner Gedanken ist es meines Wissens nie gekommen, und überhaupt sind die Anregungen, die hier zu schöpfen wären, außer in Jak. Burckhardts Buch über Rubens (und auch da ist die Wirkung nur eine beschränkte) auf dürres Erdreich gefallen. Damit daß man Fromentin einen maître dangereux nennt, und daß französische Kritiker, die nicht an Ueberfluß von Einfällen leiden, von seinem „Wortfeuerwerk" abgünstig reden, wird das Buch nicht erledigt. Ueberall spricht eine durchgeformte Persönlichkeit ihre eigentümliche Sprache, die mit ihrer feinen Ciselierung in eine andere Sprache zu übersetzen unmöglich wäre.

Es ist neuerdings berichtet worden, daß der Maler Gustav Moreau zur Abfassung des Buches die Anregung gegeben habe, der, mit Fromentin befreundet, jene durch Reflexion gesteigerte Genußfähigkeit hochkultivierter Naturen mit ihm teilte. Als Künstler stand Moreau angesichts der steigenden Flut der Wirklichkeitsmalerei mit seiner Phantasiekunst und Farbenpoesie zeitweise gänzlich vereinzelt, und so mag er für wünschbar gehalten haben, wenn von angesehener und berufener Seite auf diejenige alte Kunst aufmerksam gemacht würde, die das Sichtbare und Wirkliche wiedergab, ohne Farbe und Poesie zu verleugnen. In der That sind die Maîtres d'autrefois durchsetzt von Anspielungen und ausdrücklichen Konfrontationen mit der zeitgenössischen Kunst; die schulmäßige Sicherheit der Alten wird der technischen Anarchie, das Anonyme und Sachliche der Originalitätssucht und dem modernen Chic, das Freiflüssige den Formeln und Parolen gegenübergestellt. Aber mehr als Beigaben sind diese kritischen Exkurse über moderne

Kunst nicht, und die Analyse der alten Kunst ist Selbstzweck geworden. Wie weit nun Fromentin gegenüber anderen, die es vielleicht besser zu verstehen meinen, der Mann war, die vlämische und die holländische Kunst, die Eycks und Memling, Rubens und Rembrandt zu würdigen, wie weit ein Einzelner überhaupt im Stand ist, zugleich Rubens und Rembrandt gerecht zu werden, hierüber kann man verschiedener Meinung sein. Der moderne Mensch mit seinem ungeheueren Bildungsstoff ist ein unendlich vielflächiges Wesen geworden und hat eine proteusartige Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit gewonnen wie nie zuvor. Die Natur kommt etwas ins Gedränge, sich zu behaupten und sich tausenderlei Zufuhr von Wissen, Erfahrung, geistiger Nahrung jeder Art einzuverleiben, sofern dies alles nicht tot und äußerlich bleiben soll. Man hat davon gesprochen, daß all die Thätigkeit der Reflexion und die andauernden peripherischen Reize die Instinkte und die Naivetät töten. Aber man kann dem entgegenhalten, daß in feiner organisierten Naturen der Instinkt nur um so kräftiger gegen Angewöhntes und Eingeimpftes reagiert. Eben diese Bestimmtheit der Naturanlage schützt Fromentin davor, jene Grenze zu überschreiten, über die hinaus ein angemaßtes tout comprendre sehr oberflächlich und empfindungsarm würde. Sein Begriff des großen Genius in der Kunst leuchtet aus der Würdigung von Rubens und Ruisdael hervor. Ein gewisses Gleichgewicht der Gaben, so stark jede einzelne beim Genius sich akzentuiert, scheint ihm wesentlich. Es ist nicht genug, daß man schafft: man muß wissen, was man will (intention maîtresse) und den Ausdruck im Verhältniß zur Wirkung halten. Instinkt und Wissen gehören zusammen. Daß Rubens bei allem Elementarfeuer seiner Genialität so viel Selbstbeherrschung und eine wahrhaft fürstliche Sicherheit besitzt, giebt seiner künstlerischen Größe eine Zuthat von ethischem Karakter, aus der eine unverkennbare Steigerung hervorgeht. Was ist nun der Grund, daß ihm Rembrandt, man darf nicht sagen, weniger groß, aber weniger gleichmäßig in seiner Größe erscheint? Daß der Romane den Germanen nicht verstanden habe, würde bei der Würdigung, die Rembrandt und andere deutsche Künstler in Frankreich gefunden haben, schwer

anzunehmen sein; daß der romanische Begriff von Geschmack und Anstand hindernd im Weg stehe, kann unmöglich für Fromentin gelten, der Rembrandt nirgends „häßlich“ findet. Rembrandt erscheint vielmehr als der Genius, dem das zuvor postulierte Gleichgewicht nicht durchaus zur Verfügung steht. Erreicht er diesen Zustand, so entstehen nach Fromentins Ansicht Meisterwerke; wird aber das unberechenbare Malertemperament Herr über ihn, so entfallen ihm die Zügel, und es entstehen sonderbar erstaunliche Schöpfungen, die man von jeher für rätselhafte Offenbarungen gehalten und verehrt hat. Diese Rätsel sucht Fromentin zu lösen, indem er den Idolen der Mysten mit einer sachlichen Malerkritik naherückt. Daß er dies thut, wird ihm von manchen, die sich für Rembrandtfreunde halten, als Gotteslästerung ausgelegt. In der That aber muß man unterscheiden. Wenn Fromentin versucht, das große Rembrandtproblem auf eine Formel zu bringen und sich ein System konstruiert, so darf man nicht vergessen, daß dies zwar sehr geistvoll und anregend, aber lediglich Hypothese ist. So wie man den Pragmatismus auflöst und von der Konstruktion absieht, bleiben eine Anzahl sehr eingehender und fachmännischer Beobachtungen übrig, die jedenfalls zum Besten und Reifsten gehören, was über die Kunst Rembrandts gesagt worden ist. Diese Beobachtungen und Kritiken gilt es zu prüfen; sie sind sehr präzis, frei von unangebrachter Theorie und Phrase; sie sind der Versuch eines starken Geistes, durch übereinkömmliche Dogmatisierung unbefangen zum Kern und zur lebendigen Empfindung der Sache zu gelangen.

Fromentin hat ein sehr berühmtes Gemälde von Rembrandt, die in Amsterdam befindliche sogenannte Nachtwache in den Mittelpunkt seiner Betrachtung und Kritik gestellt und sie zur Grundlage seiner Beurteilung des Meisters genommen. Ich möchte von vornherein sagen, worin ich mit Fromentin übereinstimme und worin nicht. Die moderne Kunsthistorie pflegt in zwei Gewöhnungen befangen zu sein. Als historische Disziplin sieht sie die alten Meister und ihre Werke selten anders als mit dem Nimbus ihres säkularen Ruhmes und erkennt ihnen bei der starken Ausbildung unseres

historischen Sinnes selbstverständlich die Wolthat einer Würdigung vom Standpunkt ihrer Zeit aus zu. Es würde uns seltsam erscheinen, ein Werk der Vergangenheit so zu beurteilen, als wenn es mit anderen, neuen Sachen in einer modernen Ausstellung hinge. Geschähe das, so würden wir uns dringender nach den lebendigen Eigenschaften und nach der unmittelbaren Wirkung erkundigen. Zweitens sind wir gewöhnt, wie den allgemeinen kunstgeschichtlichen Zusammenhang so auch Biographie und künstlerische Entwickelung des einzelnen Meisters voranzustellen und ein einzelnes Werk vorzugsweise in dieser Reihe zu genießen, so daß wir mehr die Kette des Zusammenhangs sehen als den einzelnen Edelstein, der in ihr glänzt.

Durch all diese entwickelungsgeschichtlichen Relationen tritt das Eigentümlich-Unterscheidende eines Meisters und des einzelnen Werkes weniger als wünschbar hervor. Diesen Methoden gegenüber wirkt das Beispiel Fromentins erfrischend. Er betrachtet sich ein einzelnes Hauptwerk und analysiert es; er thut das als Maler, indem er lediglich nach den künstlerischen Eigenschaften seines Objekts fragt, als Fachmann das Handwerk besieht und sodann die höheren künstlerischen Absichten und Ideen ergründet, alles, als wenn er nie von Rembrandt und seinem Ruhm gehört hätte und die Nachtwache eben entdeckte. Soweit finde ich das Verfahren Fromentins vielversprechend und nachahmenswürdig. Dagegen teile ich in einer Hauptsache seine Meinung nicht. Gewiß ist die Nachtwache das problemreichste aller Rembrandtschen Werke; keines läßt so in die Vielseitigkeit und Widersprüche seiner Natur hineinsehen; keines ist als Ausgangspunkt für die Erkenntniß Rembrandts fruchtbarer. Aber daraus folgt nicht, daß man auf seine Kenntniß und Analyse den ganzen Rembrandt sozusagen aufbauen könnte. Fromentin erklärt selbst die Nachtwache nur für ein Durchgangsstadium (tableau intermédiaire dans sa vie . . il ne le contient pas). Dennoch konstruiert er aus den Widersprüchen dieses Bildes die Theorie der zwei Seelen Rembrandts. Vielleicht ist aber die Nachtwache problematischer als Rembrandt selbst, einem Marmorblock ähnlich, der am Weg des Meisters angehauen liegen blieb und der Betrachtung unablässig zu studieren und zu raten aufgiebt.

Die Analyse der Nachtwache, die ungefähr fünfzig Seiten in Fromentins Buch einnimmt, gebe ich in ihrem nicht leicht zu fassenden Gedankengang an einer anderen Stelle (im Anhang) wieder. Ihr Resultat ist die Herausarbeitung und Erkenntniß eines Widerspruchs, der als Grundthatsache in Rembrandts Anlage aufgefaßt wird. Es ist eine Theorie, die nicht anders als an die Mysterien des christologischen Dogmas erinnern kann, wenn Fromentin die zwei Naturen in Rembrandt unterscheidet, die eine, welche die Gegebenheiten der äußeren Welt nüchtern auffaßt, nachahmt und nur durch ein feuriges Temperament ins Künstlerische steigert, die andere, welche fast ohne Stoffliches frei aus der Phantasie Niedagewesenes bildet und aus Nichts Wirklichkeiten schafft. In diese Formel drängt Fromentin seine Vorstellung von Rembrandt zusammen, und in der Formel liegt die Unwahrheit und Schwäche. Man kann keinen Menschen, und gewiß nicht einen großen Menschen, auf eine Formel bringen. Wenn die Stärke von Fromentins Kritik in der sachlichen Unbefangenheit liegt, mit der er an das einzelne Werk als Fachmann herantritt, so hat ihm hintennach der Schriftsteller und Denker, der zur Synthese, zum System drängt, einen Streich gespielt. Er faßt Rembrandt zu sehr als einheitliche Größe und hat dabei die Stadien des Wachstums, die Unterschiede der Schaffensperioden unterschätzt. Der Leser muß dieß wissen. Dann wird er sich die Fülle gesunden handwerklichen Urteils, das hier an Rembrandt geübt wird, zu Nutzen machen, ohne sich auf einem Gebiet, wo Fromentin Autorität neben, aber nicht über anderen ist, von dem Geist und der Gewandtheit des Verfassers blenden zu lassen.

Soweit hatte ich geschrieben, als mir die beiden Aufsätze bekannt wurden, die Sainte-Beuve über Fromentin als Schriftsteller veröffentlicht hat. Sie sind von 1864, zwölf Jahre vor dem Erscheinen der Maîtres d'autrefois, und handeln also lediglich von den älteren Büchern Fromentins, den Reiseschilderungen aus Afrika und dem Roman Dominique (Nouveaux lundis VII 102 ff.). Man darf wie immer Sainte-Beuve bewundern, daß

er in der schwierigen und seltenen Kunst des Lesens auch für Fromentin ein höchst folgsamer und jede Schwebung verstehender Leser gewesen ist. Sehr gut hebt er die Selbständigkeit in jeder seiner beiden Begabungen heraus, daß er nicht als Maler litterarisch geworden sei noch als Schriftsteller zu malen versucht, sondern seine idées visuelles von den idées littéraires mit vollkommener Sicherheit unterschieden habe. Einmal aber bezeichnet er ihn trotz aller Unruhe seines Temperaments und trotz der Raffiniertheit seines Ausdrucks als Klassizisten. Dieß scheint mir ein Irrtum. Wenn Fromentin angesichts des steigenden Radikalismus der Pariser Malerei gelegentlich den klassischen Stil rühmt, so sind dieß Aeußerungen augenblicklicher Stimmung und Verstimmung. Seiner Natur nach war er Meister der Nuance und des beweglichsten Ausdrucks. Wie hätte er sonst Rembrandt verstehen können? Aber zugleich stießen ihn starke Mittel und das Exzentrische zurück, und dieß ist die Grenze, über die er an einer gewissen Stelle Rembrandt nicht folgen konnte.

Rembrandt als Erzieher.

Große Männer haben das Befreiende, daß sie sich nicht in den einen Bezirk, in dem sie ihre Kraft bethätigt haben, einsperren lassen. Auch wenn sie ein Leben lang nur gedichtet oder gemalt oder gedacht oder Politik gemacht haben, reißen sie für die Vorstellung der Nachlebenden eine geradezu monarchische Gewalt an sich und erscheinen als die gewählten Vertreter ihrer Zeit und ihres Volkes. In welchen Männern man einem Volk die erschöpfendste Synthese seiner tiefsten Kräfte zeigen zu können meint, diese Wahl wird durch die Zeitläufe bestimmt. Holland hatte große Wasserbautechniker hervorgebracht, die schon in den Kreuzzügen ein besonderes Ansehen genossen; die Brüder vom gemeinsamen Leben und Thomas a Kempis sind holländisch; holländisch die großen Kaufleute und Seehelden und die Geusen;

holländisch geworden Spinoza und die Oranier. Dennoch meinte ein kulturgeschichtlicher Versuch, der die eigentümlichen Werte holländischer Geschichte in geistvoller Betrachtung festzustellen unternahm, keinen besseren Titel finden zu können als: Das Land Rembrandts, obwohl von bildender Kunst nur kurz und nebenher in dem Buch gesprochen wird*). Als sei es mehr gleichgültig und zufällig, in welche Formen die schaffende Kraft hineinströme, fand sich hier Rembrandt als Bannerträger vor sein Volk gestellt, inmitten der immer schwieriger werdenden Selbstbehauptung moderner Völker als der Fels bezeichnet, in dem die ächtesten und besten Ueberlieferungen Hollands ihre gesammelte Kraft und ihren gesicherten Hort fänden. Diese magnetische Kraft, welche die leidenschaftlichen Wünsche und jeden unbestimmten, in der Volksseele sich regenden Werdedrang an sich heranlockt und tastende Versuche ihres Weges sicher macht, sollte Rembrandt bald in viel weiterem Umfang bewähren. Im Jahr 1890 erschien auf dem deutschen Büchermarkt eine Schrift von etwa 300 Seiten, die in kurzer Frist 45 Auflagen erlebte und deren Titel lautete: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen.

Diese Schrift und Predigt richtete sich an die Deutschen, von der Meinung ausgehend, daß die Umwandlung, die aus dem Volk Goethes und Schillers, Kants und Hegels das Volk Kaiser Wilhelms und Bismarcks gemacht hatte, nicht als ein Tausch gelten möge, der ältere Werte dahin gebe, um neue zu gewinnen, sondern daß die politisch-wirtschaftliche Hebung erst dann ihre höhere Rechtfertigung erlange, wenn sie einen belebenden geistigen Mittelpunkt finde. Rembrandt, der einsame Malkünstler, der am westlichsten Rand deutscher Kultur lebend und schaffend seine Stimme als ein Prediger in der Wüste hatte verhallen hören, erschien mit einemmal in blendendem Lichtglanz heraufbeschworen als die ideale Fleischwerdung deutscher Kunst und Kultur. In apokalyptischem Ton wurde der lauschenden

*) Busken-Huet, het land van Rembrandt; auch in deutscher Ueberſetzung: Rembrandts Heimat, 1886/87, zwei Bände.

Gemeinde ein Messias verkündet, der mit Geigentönen aus dem Herzen, nicht mit Trompetenstößen, die dem Markt dienen, die Seinen an sich locken werde, einfältig und bescheiden, ein Mann des Volkes, niederdeutschen Stamms, vom Seewind umspielt, Rembrandt ähnlich, jenem „Herzblatt der deutschen Pflanze". Diese Verkündigung, die aus der „geistigen Misere der Gegenwart" heraus ein Kampfruf war um eine bessere Zukunft, die eine dritte Reformation als notwendig und bevorstehend erklärte, erging zwanzig Jahre nach der Gründung des deutschen Reiches, und sie beruhte auf der allgemein sich verbreitenden Empfindung, daß die politische Neugestaltung nicht ein Abschluß und eine Erfüllung des Sehnens vergangener Geschlechter sei, sondern der Anfang und Anstoß unabsehbarer Umformungen und Umwälzungen, eines allmählichen Sichselbstwiederfindens des deutschen Volksgeistes. Während der intellektuelle Hochmut der herrschenden Bildung die deutschen Erfolge als sein eigenstes Verdienst ansprach und im Glauben dieser Vaterschaft seine Selbstzufriedenheit nur noch steigerte, trat dieser Bildung hier ein Feind entgegen, der sie als falsche Bildung anklagte und den paradoxen Ausspruch wagte, die Niederlage von Jena habe uns mehr gefördert als der Sieg von Sedan. Eine Opposition der auf geistigem Gebiet leidenschaftlich Unzufriedenen sollte sich sammeln, um dem Hochmut des aufblähenden Wissens die Bescheidenheit des Könnens, der molluskenhaft widerstandslosen Bildung die Energie des Charakters, der vorurteilslosen Objektivität und Ueberzeugungslosigkeit den Glauben, der Wissenschaft die Kunst entgegenzustellen. Gegen die Atomisierung vermeintlicher Individuen, gegen die Spezialisierung und den beschränkten Fachhochmut, diese verzweifelte Konsequenz mechanisierender Allgewalt, erhebt sich der Widerstand der Seele, die sich als ein eigenes Ganzes empfindet, die es nach tiefer Gemeinschaft im Geist und in der Wahrheit verlangt, und die diese Gemeinschaft nicht in der Allerweltsbildung, sondern nur im Anschluß an die wurzelhaft nationale Empfindungswelt finden kann. Es handelt sich um ein Absprengen von drückend Uebereinkömmlichem, das als fremd und hemmend gefühlt wird, ein Freilegen von lang Verschüttetem, ein Suchen nach Ver-

jüngung und Erneuerung, ein Finden der lebenspendenden Quellen guter deutscher Ueberlieferung, ein Beschwören Luthers, Lessings, Goethes im Zeichen Bismarcks und aller ununterdrückbaren Zukunftshoffnungen deutscher Nation. In dieser leidhaft gefühlten Bedrängniß erscheint nun Rembrandt als der Inbegriff selbständig ächten deutschen Wesens, von den edelsten Säften des nationalen Bodens getränkt und fest in seinen Wurzeln verhaftet, Rembrandt, der Erzieher künftiger deutscher Nation. „Seine Denkweise soll man nachahmen, nicht seine Malweise; man soll sich selbst treu bleiben, wie er es gewesen ist. In den Niederlanden fließt ein Born, aus dem sich mancher Deutsche neues und volles Leben schöpfen kann; dort, wo der deutsche Strom, der Rhein, mündet, entspringt die Quelle der deutschen Kunst. Mit Rembrandtsaugen in die Welt zu blicken, wird Niemand gereuen. Hier kann die Gegenwart lernen, wie man klassisch wird, ohne sich von den Klassikern beeinflussen zu lassen, indem man nämlich aus der eigenen angeborenen Natur schöpft, wie sie es thaten." Und daß man sich von Rembrandts Ausdrucksweise nur nicht abstoßen lasse! „Zuweilen scheint es bei ihm, daß der Geist Gottes aus dem Koth aufsteige; aber es ist nicht Koth, sondern niederdeutsche Erde, aus der er aufsteigt." Die Bauernscholle, das Volk spricht aus ihm; er ist keine Person, sondern ihr Organ, zu dem er verdichtet ist. Seine Kunst athmet einen unpersönlichen Zug, sie ordnet sich den Dingen unter. „Das wichtigste Verhältniß des Menschen ist das zu seinem Volkstum; ein je deutlicherer und tieferer Ausdruck desselben er von Haus aus ist, je ernstlicher er sich zu demselben bekennt, um so mehr wird er leisten." Dies ist gesetzmäßige Individualität. Durch jede Art Geistesthätigkeit sollten die tiefsten Instinkte der Volksseele hindurchschimmern wie das Blut durch die Haut.

So etwa die Hauptgedanken des merkwürdigen Buches, einfacher freilich als sie dort, untermischt mit allerhand Schillerndem, Geistreichem, Widerspruchsvollem, auftreten. Ein Werk, mit dem man nicht argumentieren kann, weil es aus dem Gefühl geboren und in der Logik schwach ist, eine lyrische Didaktik, die um wenige Gedankenmittelpunkte kreist, sich mit

neuen Wendungen immer wiederholt, und da es an systematischem Aufbau der Gedanken fehlt, sich fortwährend in ein Netz kabbalistischer Spielereien und symbolistischer Mystik verstrickt; um den Leser bei Laune zu erhalten, mit einem großen Aufwand geistreicher Pointen um sich wirft, derart wie die Feuilletonisten thun, die einem abgespannten Publikum den Nachtisch auftragen. Viel Flittergold, das der Wahrheit schaden und gegen sie mißtrauisch machen könnte. Solche Schwächen der Form braucht man indessen nicht weiter bloßzulegen, da sie ohnedies manchem Geschmack als Reizmittel dienen. Nicht das Aeußerliche, sondern den Kern des Buches berührt dagegen ein anderer Vorwurf, der nämlich, daß jene einfachen und in sich wohl zusammenhängenden Gedanken, die wir klarzulegen versucht haben, von einer zweiten, anderen Gedankenströmung ergriffen, abgelenkt und gebrochen worden sind, die das Ganze schief und unruhig gemacht haben. Diese seltsame Erscheinung zweier Fronten des Buches kann man an den Gegensatz zweier Namen knüpfen.

Das leidenschaftliche Sehnen nach neuer, vertiefter Gemeinschaftsbildung, die Erbitterung gegen individualistisch wurzellose Kultur, Politik, Konfession privilegierter Klassen, das Gefühl, daß von unten her neu gebaut und gegründet werden müsse — das ist der eine Gedankenstrom, und der Verfasser des Buches macht kein Hehl daraus, daß er wie so viele andere seine Gedanken an Paul de Lagardes „deutschen Schriften" genährt, daß er von dem Göttinger Sonderling die stärkste Einwirkung erfahren habe. Hierzu bietet das Einströmen einer zweiten Gedankenreihe einen auffälligen Gegensatz. Es sind die Jdeen Friedrich Nietzsches. Das „Pathos der Distanz", der aristokratische Kult der Vornehmheit haben es dem Verfasser gleicherweise angethan, und er übersieht, daß von diesen zwei Gleisen ein Gedankenzusammenstoß verwüstender Wirkung nicht ausbleiben kann. Nietzsche, dem jede Gemeinschaft Mißtrauen erregte, der, mit Vielen übereinzustimmen, für schlechten Geschmack hielt, der das Wesen der Wahrheit darin fand, daß sie eben nicht für Jedermann sei, der jede Art Gemeinde für Herde erklärte, ward vor den Wagen von „Rembrandt als Erzieher" gespannt. Der neue

Koriolan, dem Volkstum und Plebejertum dasselbe bedeutete, der das Wort „Volk“ nur in Anführungszeichen brauchte, Volk als den Umschweif der Natur bezeichnete, „um zu sechs, sieben großen Männern zu kommen und um sie herum zu kommen“, ward rein um der Opposition willen und im Kampf gegen manchen gemeinsamen Feind als Bundesgenoß angenommen. Der Verächter des Nationalgefühls, der sich vom Boden ablöst und, fern vom Geruch der kleinen Leute, nur in den windumbrausten Einsamkeiten der Alpenhöhen des Geistes athmen kann, Nietzsche und Rembrandt!! Es hilft nichts: Rembrandt muß zum „vornehmen“ Künstler, zum Aristokraten werden, indeß die Aristokratie Hollands ihn thatsächlich verriet und ans Kreuz schlug. Vielleicht ist es aber ungerecht, den Verfasser von Rembrandt als Erzieher einer Widersinnigkeit anzuklagen, die ununterbrochen bis heute im Kampfgeschrei forttönt, ohne daß einstweilen ein Bedürfniß sich offenbarte, das Unvereinbare zu scheiden.

Das Irreführende des Buches scheint mir in der Kreuzung zweier verschiedener Gedankensysteme und Willensrichtungen zu liegen. Der Verfasser war kein disziplinierter Kopf, der aus einer starken Persönlichkeit heraus Scheidekraft hätte üben können; er war vielmehr ein guter Horcher, der richtig witternd die Schlagworte mannigfaltiger Opposition zusammenband; sein ungeheurer Erfolg ist vielleicht aus der überraschenden und wenn auch unnatürlichen, so doch stoßkräftig wirkenden Vereinigung so vieler, bis dahin auseinanderplänkelnden Angriffskolonnen zu erklären. Manche sind der Meinung, das Buch sei jetzt in eine verdiente Vergessenheit gefallen. Diese Auffassung teile ich nicht. Das Buch hat sehr stark gewirkt, und wenn man wenig mehr davon spricht, so ist der Grund davon kein anderer, als daß ein großer, der beste Teil seines Gedankenvorrats in die allgemeine Meinung übergegangen und uns selbstverständlich geworden ist. Mit vielem hat der Verfasser Recht behalten, und wenn seine Begründungen uns oft seltsam anmuten, so mag man sich lieber an die Thesen halten und bedenken, wie oft Juristen und Richter ihr Urteil fällen, die Entscheidungsgründe auszuarbeiten aber als das minder Wichtige einem jungen Referendar überlassen.

Die Franzosen mögen den Ruhm haben, im neunzehnten Jahrhundert das Entscheidende gethan zu haben, um Rembrandt als Maler neu zu entdecken. Für uns ist das nicht genug. Neben dem Maler, dem Mann einer einzelnen Kunst, ist uns der Deutsche offenbart worden, der uns seine besondere Sendung bringt, dessen wirkende Kraft bei uns tiefer einschlagen sollte als bei der übrigen Menschheit. „Rembrandt als Erzieher“ ist kein kunstgeschichtliches Buch. Aber die Kunstbetrachtung wird gut thun, das richtig Empfundene, was in dem Buch steckt, sich gesagt sein zu lassen und die Erscheinung Rembrandts so zu fassen, daß sie in ihrer Gesamtkraft für unsere Kunst wie unser Leben fruchtbar wird.

Der junge Rembrandt

Macte, mi Rembranti, non Ilium in Italiam, non omnem Asiam portasse tanti fuit, quanti Graeciae et Italiae omnem laudem in Batavos pertractam ab homine Batavo.

Constantin Huygens.

O laeta apricae prata Bataviae!
O Rheni ad undas graminei thori!
O mite Lugdunum! o relictae
Certus amor validusque terrae!

Nicolaus Heinsius Danielis Filius.

Heil Dir, mein Rembrandt! Nicht der Erwerb der Penaten Trojas, nicht der Erwerb aller Schätze Asiens für Italien reicht an Deine That, daß ein holländischer Mann alle Ruhmeskronen von Hellas und Italien für seine Holländer gewonnen hat.

Ihr frohen Wiesenflächen im Sonnenschein Niederlands, und Du, schwellender Rasen, vom Wasser des Rheins bespült, o trautes Leyden, wie fest lebt in mir die Liebe zur Heimaterde!

er Reichtum großer Künstler besteht in der Vielseitigkeit ihrer Erscheinung. Eine Zeit lang folgen sie ihrer Straße; mit einemmal, manchmal in scharfem Winkel, biegen sie um; wiederholte Wendungen dieser Art können eintreten und sich folgen. Hauptsächlich auf dieser Fähigkeit, das Antlitz ihrer Kunst zu verwandeln, beruht die Macht und Dauerkraft, dem wechselnden Kunstbedürfen späterer Zeiten Stand zu halten. In gleichem Schritt gehen sie mit den nachfolgenden Jahrhunderten, bald diese bald jene Seite ihrer Leistungen, die bisher im Schatten lag, offenbarend, immer neue Zungen gewinnend und die neuen Werte mit ihrem altgesicherten Ansehen bestätigend. Nicht durch klassisch-kanonische Gesetzesbande das Neue und Werdende zu hemmen, sondern durch ewiges Mitlebenkönnen das Jugendliche zu kräftigen und zu stützen, ist ihr unverlierbarer Beruf. Der Schaffende sucht nach Bundesgenossen und Eideshelfern; auch die großen Mächte der Vergangenheit will er für seine Wahrheit zu Zeugen haben, und dieser Kampf mit seinen wechselnden Frontstellungen und Verbindungen bringt es mit sich, daß die Werte der Kunstgeschichte und Künstlergeschichte in beständigem Fluß erscheinen, daß ganze Perioden der Kunstvergangenheit bald ins Licht, bald

in Schatten treten, daß einzelne Meister bald mit diesem bald mit jenem Teil ihrer Leistungen in hellere Beleuchtung rücken. Es ist gar nicht anders möglich, als daß dem mächtigen Recht der Gegenwart etwa Goethes Jugend, das „diesseits von Weimar" als der wahre Goethe erscheint, daß nur diese Phase seines Gestirns die stärkste Licht- und Lebensfülle auszustrahlen scheint. Die Hauptsache ist, daß wir das Wohlthätige dieser Kraft, in welcher Aeußerungsweise es auch sei, empfinden. Andere Zeiten werden kommen, die nach anderem fragen: immer aber wird Goethe bereit sein, zu antworten, der Mann jeder Zeit und also der Ewigkeit bleiben, in seiner Erscheinung einer Bergkette mit mehreren gleich hohen Gipfelerhebungen vergleichbar.

Vor solchen Phänomenen macht die Kritik des Einzelnen notwendig Halt. So wie man die große Natur nicht kritisiert, sondern beobachtet, beschreibt, in ihren Zusammenhängen ergründet, so sollten die ganz Großen der Menschheit wie ein unbekannter Weltteil vor unserem Gefühl stehen, den man erforscht, in Weiten und Tiefen verzeichnet, an den man aber nicht mit fertigen Maßstäben herantritt. Die Kritik des Einzelnen ist bei solchen überragenden Erscheinungen eigentlich nicht zuständig; jedes Schema ist unanwendbar. Wir werden aufgefordert, das Leben eines großen Künstlers unter dem Gesichtspunkt einer auf- oder absteigenden Entwickelung zu betrachten, und man sagt uns, an einem bestimmten Zeitpunkt sei die „Eigenart" dieses Künstlers voll ausgebildet. Wie bequem ist dieses Wort! Man meint, die Sache zu treffen und hat nichts gefunden als ein Wort. Wo ist die Eigenart, wenn Goethe Recht hat:

Aber wenn du das nicht hast,
Dieses Stirb und Werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde . . .?

Der Reichtum des Lebens besteht darin, sich neu zu verpuppen und neu auszuschlüpfen. Oder man sagt uns, dieses und jenes Werk sei aus Rembrandts „bester Zeit", aus der Zeit seiner schönsten Reife. Dies sind eigentlich Kunsthändlerausdrücke, die weiter nichts sagen, als daß Werke

aus dieser Zeit in Mode stehen und die höchsten Preise gewinnen. Man sollte bei Urteilen außergeschäftlicher Art mit solchen Ausdrücken vorsichtig sein und die Leistung eines Künstlers jedenfalls nicht zu ausschließlich unter dem Gesichtspunkt auf- und absteigender Stufenleitern betrachten. Oder man sagt weiter, an einer gewissen Altersgrenze beginnen die Werke, ungleichmäßig zu werden. Dabei übersieht man, daß durch die ganze Schaffenszeit hin, und nicht erst im Alter, schwächere Leistungen die mächtigeren unterbrechen. Puls und Athem des Lebens wechseln, und zumal neue Wendungen und Anläufe verknüpfen sich mit Rückfällen und Stockungen, mit Schwankungen, unsicheren Uebergängen oder Uebertreibungen. Was schließlich die Gliederung und das Einteilungsprinzip, das man der Uebersicht eines großen Schaffens zu Grund legt, betrifft, so mag man sich sagen, daß dies mehr der Bequemlichkeit des Lesers und der Kunst des Pädagogen dient, als daß es den inneren Anforderungen der Sache entspränge. Die Methodik der Schule und des Schulaufsatzes muß mit Grund auf manches Wert legen, auch wenn es unmittelbar für das Leben nichts bedeutet. Von solchen Einteilungen empfiehlt sich die chronologische, weil sie die einfachste ist, aber nicht deßhalb, weil sie mehr enthielte als die Bequemlichkeit der Anordnung und Ordnung. Die chronologische Einteilung ist die anspruchsloseste. Würde man ein anderes Prinzip, etwa den Wechsel formaler Ausdrucksweisen, zu Grund legen, so wäre sofort der Einwand da, daß man die Technik damit für mehr ausgebe, als die Form irgendwelchen seelischen und geistigen Inhalts. Auch wenn man zugiebt, daß die Formenentfaltung ein selbständiges Leben in jedem Kunstschaffen führt, daß die Form streckenweise Hauptproblem und Selbstzweck zu werden scheint, so melden sich doch immer wieder jene tieferen Wurzeln des Gemüts und des innersten Lebens, die in ihrem Wesen schwer zu fassen sind, doch aber Sprachbedürfniß und Ausdrucksfarbe bestimmen. Und so mag es überhaupt geraten sein, sich in keinerlei Einteilungssystem ein zu festes Netz zu spinnen, in dessen Maschen der Stoff sich verfange und seine Beweglichkeit verliere.

Rembrandt in Leyden. Leyden und Amsterdam.

Das Geburtsdatum Rembrandts van Rijn kennen wir nicht aus dem urkundlichen Zeugniß eines Kirchenbuchs, sondern aus einem litterarischen Bericht Leydener Ursprungs. In einer Stadtbeschreibung von Leyden aus der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, der man wohl genaue Kenntniß zutrauen darf, findet sich der 15. Juli 1606 angegeben. Zweifeln in die Richtigkeit dieses Datums, welche sich darauf berufen, daß Rembrandt selbst bei Gelegenheit sich in späteren Jahren als so und so alt bezeichnet habe, und daß diese Angaben mit dem überlieferten Geburtsdatum nicht stimmen, braucht man kein Gewicht beizulegen. Denn in zahlreichen Beispielen der holländischen Künstlergeschichte des Jahrhunderts hat sich das bei irgend einem notariellen Akt selbst abgelegte Alterszeugniß als ungenau erwiesen.

Wir kennen die Geburtsstätte des Künstlers in Leyden, die Namen seiner Eltern und Großeltern und Geschwister. Wir wissen, daß der Vater Teilbesitzer einer dem Wohnhaus nahegelegenen Mühle, und daß die Familie für kleinbürgerliche Verhältnisse wohlhabend war. Aber wir halten uns bei

diesen Thatsachen und Namen nicht auf. Bedeutung würden sie für unsere Kenntniß von Rembrandts Künstlertum gewinnen, wenn wir sie in die Werte und Gewichte umrechnen könnten, die sie für Rembrandts menschliches und künstlerisches Leben besaßen. Es sind keine Anhaltspunkte oder gar Zeugnisse da, die etwas derartiges erlaubten und möglich machten. Des Bildes der äußeren Erscheinung von Rembrandts Mutter glaubt man in Radierblättern und Gemälden sicher zu sein; sehr viel unsicherer schon ist die Identifikation des Vaters.

Die vorerwähnte Stadtbeschreibung von Leyden teilt zur Biographie Rembrandts mit, die Eltern hätten ihn in den alten Sprachen unterrichtet zu sehen gewünscht, aber seine künstlerische Begabung sei diesem Wunsch widerspenstig gewesen, so daß man ihn aus der Lateinschule nahm und zu dem Leydener Maler Jacob van Swanenburch that. Von hier sei er nach ungefähr dreijähriger Lehrzeit zu dem hochangesehenen Amsterdamer Maler Peter Lastman in das Atelier gekommen, aber schon ein halbes Jahr darauf in die Vaterstadt zurückgekehrt, um auf eigene Hand seine Malstudien fortzusetzen. Wie viele Jahre Rembrandt in Leyden auf diese Weise selbständig als Maler gelebt hat, wissen wir nicht.

Wenn man früher annahm, sieben Jahre von 1624—1631, so mußten diese nach der Entdeckung, daß Rembrandt noch 1631 in Leyden gewohnt hat, auf acht erhöht werden*). Da aber das früheste Datum eines seiner Werke erst 1627 ist, so ist neuerdings bezweifelt worden, ob Rembrandt schon vor diesem Jahr in Leyden ansässig geworden und also mehr als fünf Jahre da gemalt habe. Sicher ist als Ausgangspunkt nur das Datum des 25. Mai 1620, an dem Rembrandt als Schüler immatrikuliert wurde. 1606 als Geburtsjahr vorausgesetzt, wäre er damals fast vierzehn Jahre alt gewesen. Ein Alter, in dem von einem und dem anderen der Gelehrten der Leydener Universität erzählt wird, daß sie bereits lateinische oder gar griechische Ge-

*) Seinen Aufenthalt in Leyden hat für 1631 zuerst W. Bode behauptet und später A. Bredius urkundlich bewiesen.

dichte geschrieben hätten. So daß also schon durch dieses Datum bestätigt würde, wie wenig Drang Rembrandt zu gelehrtem Studium verspürte. Zwischen 1620 und 1627 bleibt einstweilen ein beliebiger Spielraum, seine humanistischen Studien, die Lehrzeit bei den zwei Malern Swanenburch und Lastman und eine mögliche, aber nicht gesicherte Zeit in Leyden, aus der keine datierten Werke vorhanden sind*), zu verteilen.

Beide Maler, bei denen Rembrandt gelernt hat, Swanenburch in Leyden und Lastman in Amsterdam, waren in Italien gewesen. Es lag dem Schüler nahe, diesem Beispiel zu folgen und sich der „roomsche bent", der großen „Bande" und Gesellschaft der in Rom lebenden Niederländer Künstler für einige Zeit anzuschließen. Es hat noch in Leyden nicht an Fragen und Ermahnungen nach dieser Richtung gefehlt. Rembrandt pflegte zu antworten, er habe gerade jetzt keine Zeit, Reisen zu machen; auch sei bei dem herrschenden Geschmack für italienische Bilder in Holland überall Gelegenheit, zu sehen, was italienische Künstler können und machen. Aus der ironischen Färbung dieser Rede blickt deutlich, daß Rembrandt hierin im Gegensatz zu seinen beiden Lehrern stand und eine italienische Studienreise als Zeitverderb ansah. Er muß mit einer gewissen Angst Zerstreuungen und Ablenkungen aus dem Weg gegangen sein. Der ungeheure Fleiß fiel an ihm auf; man sah ihn nicht wie andere junge Leute an den Vergnügungen der Jugend teilnehmen; er erschien „wie ein Greis, der solche Kindereien verachtet", und man urteilte, daß die anhaltende sitzende Lebensweise seiner Gesundheit schade, daß diese bereits geschwächt, und daß es an der Zeit sei, mehr Rücksicht darauf zu

*) E. Michel und ihm folgend Malcolm Bell nimmt noch an, Rembrandt sei 1624 nach Leyden zurückgekehrt. Durand-Gréville, Rembrandt à Leyde (gazette des beaux-arts 1896, 2, 265 ff.) verlängert seine Lehrzeit bei Lastman. Prof. Six läßt ihn 3 oder 4 Jahre an der Universität studieren, ehe er Maler wurde (Oud Holland XV [1897] S. 2). Alles lediglich Vermutungen.

nehmen*). Wenn aber nicht nach Italien, so liegt die zweite Frage nahe, warum Rembrandt nicht wenigstens in das benachbarte Haarlem gegangen ist, wo eben in diesen Jahren Hals die entscheidenden Schritte seiner künstlerischen Laufbahn machte (die beiden großen Schützenstücke von 1627). Alles das ist auffällig genug. In Amsterdam hatte er in ein Leben von hochgespannter Energie hineinblicken können, da die Stadt eben im Begriff stand, sich zur ersten Großstadt jenes Jahrhunderts auszuwachsen; die künstlerischen Anregungen wären die reichsten gewesen. Wenn Rembrandt dennoch nach wenigen Monaten sich in sein stilles Leyden zurückzog und weder von Amsterdam noch von Haarlem, geschweige denn von Italien weiteres sehen und hören wollte, und das in dem jugendlichen Alter von 20 bis 25 Jahren, so muß das Bedürfen einer Natur übermächtig gesprochen haben, die nach Ruhe und Einsamkeit verlangte, und vor der ganz bestimmte Probleme mit so fragenden Augen sich aufgethan hatten, daß Rembrandt nichts sehnender verlangte, als in der Stille zu sinnen, zu forschen, zu schaffen. Diese psychologische Vermutung wird durch den Anblick und Eindruck seiner Werke, die zwischen 1627 und 1631 in Leyden entstanden sind, vollauf bestätigt. Sie zeigen eine ihres Weges völlig klare, mit bestimmten, selbstgefundenen Problemen sich beschäftigende, rastlose Künstlerseele. Es fehlte in dem Leyden jener Jahre nicht an anderen Malern; Jan van Goijen, einer der größten Landschaftsmaler, die Holland hervorgebracht hat, lebte damals in der Stadt; andere Landschafter werden genannt**); besonders aber Stilllebenmaler. An-

*) Alles nach den Aussagen der lateinischen Selbstbiographie von Const. Huygens, die Worp auszugsweise in Oud Holland IX (1891) mitgeteilt hat. S. 130 f.: Aiunt (Rembrandt und Lievens), florentibus annis, quorum inprimis ratio habenda sit, non satis otii esse, quod peregrinatione perdant, was Huygens als ihren Scheingrund bezeichnet. Das sehr geistreiche und merkwürdige Stück Selbstbiographie von Huygens, zwischen 1629 und 1631 geschrieben, in dem jener Abschnitt über die Maler vorkommt, ist inzwischen von Worp nochmals und vollständig veröffentlicht worden in Bijdragen en Mededeelingen (der Utrechter historischen Gesellschaft) XVIII (1897) S. 1 ff.

**) Arnout Elsevier, der aber dann nach Rotterdam zog. Haverkorn v. Rijsewijk in Oud Holland XIV (1896) S. 9 ff.

gehende Malerjünger drängten sich dazu, und von Rembrandt ist bekannt, daß er trotz seiner Jugend bereits Schüler gewann. Erinnert man sich aber jener Mitteilung über seine einsiedlerische Art und sitzende Lebensweise, sieht man auf den Frühwerken die Darstellungen mit abgesperrtem, gespartem und dann scharf auftreffendem Licht, erwägt man dagegen das Fehlen jeglicher Spur von Landschaftsstudien im Freien aus dieser frühen Zeit, so befestigt sich der Eindruck, Rembrandt habe einsam wie ein Zauberer im Haus seines Vaters gesessen, ein Drudenfuß an der Schwelle seiner Studierstube. Denn eher so denn als Atelier möchte man den Ort bezeichnen, wo der junge Rembrandt seine Experimente machte.

Vielgeschäftigkeit und rastlose Lernbegier scheinen in ihm jener Zähigkeit von Naturen, die von früh an ihren Schwerpunkt gefunden haben, die Hand zu reichen. Wenn Rembrandts Kunst durch sein ganzes Leben sozusagen von einem Sonnenstrahl gelebt hat, wenn gewisse Motive und Probleme früh auftauchen und ihn nicht mehr loslassen, so ist neben dieser scheinbaren Unbeweglichkeit das Siegerbewußtsein erstaunlich, mit dem er gleich am Beginn seiner Laufbahn und wie mit Siebenmeilenstiefeln das Reich absteckt, das ihm gehören wird. In Farbenwahl und -stimmung haben die Frühwerke bereits eine Harmonie von schwer zu überbietender Subtilität. Was der Berliner kleine Raub der Proserpina in dieser Hinsicht zeigt, den braunroten Indianerkörper des Pluto mit den schwarzen Haaren gegen das Grauviolett und Gold des Mantels der Entführten, was der kleine Jeremias in der Höhle (Sammlung Stroganof, St. Petersburg*) an delikater Verbindung von Lila, Grün, Rostrot und Gold bietet, ist der Beweis eines völlig fertigen und selbständigen Farbengeschmacks. Alle Teile sind von einer accuraten Vollendung, die die Lupe des Kenners herausfordert und ihr Stand hält. Im kleinsten Format haben die Gesichter einen virtuosen Ausdruck; schon zeigt sich die Fähigkeit, eine Gestalt auch von rückwärts gesehen so sprechend zu machen, als sähe man die Gesichtszüge. Die Veränderungsmöglichkeit des

*) Rembrandtwerk I Nr. 70 und 39.



1 Bettler Radierung



2 **Studienkopf** Radierung

physiognomischen Ausdrucks ist ein *besonderer* Gegenstand des Studiums: ein Kopf vorgebeugt, zurückgeworfen, *lachend*, zornig, mit gesträubtem Haar, erschreckt, alles das wird am nämlichen Modell oder an wenigen, sich wiederholenden, erprobt. Häufig nimmt Rembrandt für diese Ausdrucksstudien seinen eigenen Kopf im Spiegel; für die Vereinfachung des Experiments ist es eher Vorteil als Hinderniß, mit dem Modell nicht zu viel zu wechseln. Je mehr das Gegenständlich-Stoffliche vertraut und ausscheidbar wird, um so leichter konzentriert sich das künstlerische Interesse auf die formale Seite des Ausdrucks. Bei Velazquez wird man keine Ermüdung wahrnehmen, ihn immer wieder das phlegmatische Gesicht König Philipps IV malen zu sehen; das malerische Interesse verträgt sich, wie das Stillleben oder sonstige Inhaltslosigkeiten beweisen, vortrefflich mit der gegenständlichen Armut des Motivs. Bald steigert nun Rembrandt durch allerhand Aufputz und Maskerade von Federhüten, Waffenschmuck, Mänteln den physiognomischen Ausdruck, bald sucht er sich der reinen Form zu bemächtigen und studiert Akt. Dieß muß im damaligen Leyden nicht leicht gewesen sein; denn sehr viel später noch wird ausgesagt, daß dort trotz des anatomischen Präpariersaals der Universität für Künstler keine Möglichkeit war, Anatomie zu treiben, so daß sich die Maler statt an die Natur an die Aktmalereien des Cornelis van Haarlem gewiesen sahen, die sie denn mangels lebendigen Aktmodells kopierten*). Was uns aus der Frühzeit Rembrandts an Darstellungen des nackten Frauenkörpers geblieben ist, zeigt eine wunderbare Fähigkeit, durch Hell und Dunkel Form auszudrücken. Aber es ist kein Stillstehen bei der reinen Form. Alle die früh erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten unterstützen sich gegenseitig. Mit einem plötzlich einfallenden Licht wird ein psychischer Zug unterstrichen und herausgehoben; auf die geistigen Wirkungen hin werden die Mittel der Technik, insonderheit der Lichtführung, durch-

*) Philips Angel's Lof der Schilderkonst 1642. Oud Holland VI (1888) S. 121. Kopieen nach Cornelis van Haarlem begegnen z. B. im Nachlaß des Malers van der Voort. Oud Holland III (1885) S. 196 ff.

probiert. Ab und zu sieht man eine Figur oder einen Gegenstand durch ein dahinter gestelltes starkes Licht zu einer fast flächenhaften Silhuette aufgelöst; diese Entkörperung findet sich auf dem Emmausbild in der Gestalt des eben von den Jüngern erkannten Christus zu gespenstischer Wirkung gesteigert*). Hier ist die Lichtkraft in völliger Intensität losgelassen; ein anderesmal erscheint sie kanalisiert und gebunden, dann wieder diffus, dann streichelnd, weich und flockig. Je nachdem sind die Gesichtszüge bald scharf beleuchtet, protokollarisch genau und unerbittlich wiedergegeben, bald ist die ganze Gestalt in den umgebenden Raum getaucht und mehr summarisch angegeben. Auf Grund dieser Einzelstudien entstanden kleinere Kompositionen, unter denen ein Judas, der, über den begangenen Verrat von Reue erfaßt, dem Hohepriester das Geld zurückbringt, sofort an Ort und Stelle das größte Aufsehen machte. Das kleine Bild ist erhalten. Im Vordergrund sieht man stark beleuchtet Judas knieen, dessen abstoßende Häßlichkeit (die enormen Ohren und die Unterlippe!) den Ausdruck des moralischen Ekels über sich selbst steigert; händeringend und verzweifelt wirft er vor dem Thron des Oberpriesters die Silberlinge auf die Erde. Man fand in Leyden, daß weder die Antike noch sonst eine Kunst ein derartiges Wunder des Ausdrucks je hervorgebracht habe; etwas wie der Judas galt für noch nicht dagewesen**).

Schon war aber der Uebergang und der Mut zum großen Format

---

*) Rembrandtwerk I Nr. 9. Aehnliche Experimente unter den Radierungen J. G. v. Vliets, B. 50. 54. 56. Bei Rovinski, l'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt, St. Petersburg 1894, pl. 105 und 107. Auch B 27 und 31 auf pl. 93.

**) Gleichzeitige Beschreibung und Urteil von Huygens, Oud Holland, a. a. O. S. 126. Unter den kunstgeschichtlichen Exzerpten und Notizen eines Utrechter, 1641 verstorbenen Juristen Arent van Buchel findet sich ein Satz über Rembrandt, den der Herausgeber dieses Materials (Oud Holland V [1887] S. 149) dem Jahr 1628 zuweist: Molitoris Leidensis filius, magni fit sed ante tempus, d. h.: er wird hochgeschätzt — doch vor der (rechten) Zeit, wobei der Zusatz sed ante tempus nach dem Urteil erfahrener Latinisten, das ich eingeholt habe, den Sinn hat, daß man den 22jährigen Rembrandt als Wunderkind ansah, mit dem leisen Zweifel, ob sein späteres Leisten den frühen Ruhm gutheißen werde.



3. Christus und die Jünger in Emmaus. Paris, André.



4 Die Reue des Judas Paris, Martinet



5 Die Darstellung Jesu im Tempel Haag

gekommen. Das lebensgroße Porträt und Kniestück, der breitbehandelte Studienkopf meldet sich; noch in Leyden ist jene heilige Familie mit lebensgroßen Gestalten in der Münchener Pinakothek entstanden, etwas zu groß freilich und leer, aber als intime Familienszene im Ausdruck unübertrefflich, und als Schilderung des häuslichen und ehelichen Glücks bei einem Junggesellen von 25 Jahren erstaunlich. Die Fähigkeit für das Heimelig-Intime tritt hier weniger im Gesamtton als in der Zusammenfügung und Haltung der Figuren hervor. Schon aber ist ihr eigentliches Ausdrucksmittel, die malerische Darstellung der Raumumgebung und ihres wogenden Dämmers gefunden: der sogenannte Anastasius „im Gehäus" ist der Vorläufer der Philosophen des Louvre*). Die Tempelpräsentation (Haag) schlägt dann ganz vernehmlich das große Rembrandtthema an, die Raumschilderung als Resonanz des Figürlichen, welches Figürliche den Dimensionen nach zur Staffage herabgedrückt erscheint. So haben wir bereits eine ansehnliche Leistung und ein großes Programm. Die Kunst des psychologischen Ausdrucks von stillfriedlichem Glück bis zu verzerrender Leidenschaft, das kleine und das große Format, die Figur für sich und am anderen Ende die Figur in die instrumentierende und stimmende Umgebung der Räumlichkeit eintauchend; die Suche nach allen Fähigkeiten und Kräften des Lichts, den psychologischen Ausdruck zu vermannigfachen und bestimmend zu unterstreichen; Einzelgestalt und mehrfigurige Komposition — alles sucht der Künstler zu bewältigen, und alle Mittel, Zeichnung, Radierung, Malerei dienen ihm. Zugleich hätte aber Rembrandt mit der Fähigkeit, Neues zu bringen nicht auch das Gefühl davon und das nötige Selbstbewußtsein haben müssen, wenn er nicht auch in der Auswahl des Stofflichen zu einiger Opposition gegen das Ueberlieferte und Herrschende sich gedrungen fühlte.

Durch ganz Europa zuckte es den Malern in den Fingern, alte Götter zu entthronen. Von den Räubern Salvatores, den Metzgern Hannibal Carracci's und der Bohême des Caravaggio, von den Trinkern des

---

**) Rembrandtwerk I Nr. 40 von 1631 (Stockholm).

Velazquez und den Bettelknaben Murillos ging ein und derselbe Athem zu Valentins Landsknechten und Callots Landstreichern; vom spanischen Picaro bis zum deutschen Simplicissimus reichten die Enterbten sich die Hände; das Land der Geusen war nicht arm an Modellen dieser Art; der Armen und Bettler waren viele; dazu kam der Krieg mit seinen Hasvögeln (1628 war das Jahr der großen Belagerung und Eroberung von Herzogenbusch und der vergeblichen Entsatzversuche der Spanier, die Amersfoort nahmen und Utrecht bedrohten). Und so fand das fahrende Volk auch bei Rembrandt ein lebhaftes Interesse, das zunächst vielleicht rein künstlerisch war und an die phantastisch zusammengewürfelte Kostümerscheinung anknüpfte, doch aber auch etwas von der oppositionellen Stimmung enthielt, wie sie jeden Genius erfüllt, wie sie durch Rembrandts ganzes Schaffen kenntlich bleibt, wie sie verstärkt wurde durch die Lage Hollands gegenüber dem adelsstolzen Spanien, dem alten Europa des Katholizismus und der Renaissance. Allenthalben, wo sich der Naturalismus gegen die Stilüberlieferung der Hochrenaissance Bahn brach, meldete sich auch der Sinn für das Volkstümliche und trat dem aristokratischen Geschmack der bevorrechteten Klassen entgegen. Der Genius schien ein lebendiger Protest der freiwaltenden Natur gegen die willkürliche Scheidung der Stände, und in der Losung der Freiheit begegnete sich der Genius von Gottes Gnaden mit dem fahrenden Vagabunden und Abenteurer der Heerstraße.

Ein vornehmer junger Holländer, der Sekretär und die rechte Hand des Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien, Constantin Huygens, bemerkt, da er in diesen Jahren in Leyden Rembrandt und seinen Alters- und Malgenossen Lievens kennen lernte und ihre Arbeiten sah, sie machten den Aberglauben vom Vorzug adeligen Blutes zu Schanden. Denn der eine habe einen Sticker, und der andere (Rembrandt) einen Müller als Vater. „Ab his aratris monstra duo ingeniorum et sollertiae prodire quis non obstupescat?“ Und hierbei fügt Huygens zum Beweis, wie diese Frage eben durch ganz Europa debattiert werde, den Bericht eines modernen italienischen Schriftstellers Trajano Boccalini hinzu, wonach Aerzte, die die Leiche eines Edel-

manns seziert hätten, das Blut untersucht und keinen Tropfen anders gefunden hätten als bei einem Bürger oder Bauer. Im Blut also könne der Adel nicht liegen, und dieser Hochmut müsse zurückgewiesen werden*). In diesem Zusammenhang urteilt Huygens, die Begabung Rembrandts sei eine gänzlich ursprüngliche; die Meinung ist, weder den Eltern, Leuten von gewöhnlicher Geburt, noch den Lehrern, die ihrer italienischen Erziehung so großen Wert beilegten, habe er etwas zu danken. Man täusche sich, sagt Huygens, wenn man den Lehrern irgend welche Verdienste um ihn zuschreibe**), und er wagt die Prophezeiung, daß dieser junge Mann auf eine Stufe mit Rubens gehöre und nach der Erwartung der Kenner bald die Leistungen aller Vorgänger übertreffen werde.

Hauptsächlich waren es die Werke kleinen Formats, welche die damaligen Feinschmecker bestachen, und es muß neben der Wahrheit des Ausdrucks in den Figuren die ftilllebenartige Feinheit der Malerei gewesen sein, was man bewunderte und wovon die ganze Kunst Gerard Dou's, des damaligen Schülers Rembrandts, als ein Nachhall oder Petrefakt jener Jugendstufe Rembrandts übrig geblieben ist. Eine reiche Beobachtung auf kleinen Raum zusammengedrängt, die Dialoge des Lichts mit Figuren, Stoffen und Gerät, seine Rückstrahlung oder Absorption, das Leuchten des Gold-

*) Trajano Boccalini (1556—1613), ein Gegner der spanischen Herrschaft in Italien, die er mit politisch-litterarischen Satiren bekämpft hat. Er mußte sich von Rom (um mit des alten Jöcher Gelehrtenlexikon zu reden) nach Venedig retiriren, „aber auch daselbst nicht sicher gewest, indem er einstmals von 4 masquirten Kerlen mit Sandsäcken also geschlagen worden, daß er bald darauf seinen Geist aufgegeben“. Ueber diese Todesart ist Zedlers Universallexikon noch etwas ausführlicher. d'Ancona u. Bacci, letteratura italiana III 538 f., wo die neuesten Ergebnisse über ihn zu finden sind, lassen ihn an Gift sterben. Boccalini's pietra del paragone politico ist 1615 in Cosmopoli, d. i. Amsterdam, gedruckt worden.

**) Nihil praeceptoribus debent (Rembrandt und Lievens), ingenio omnia, ut si nemine praeeunte relicti olim sibi fuissent et pingendi forte impetum cepissent; eodem evasuros fuisse, persuadear quo nunc, ut falso creditur, manu ducti ascenderunt. Eine erquickend kräftige Aeußerung, an der noch nichts von modernen Infektionshypothesen zu spüren ist. (Oud Holland IX [1891] 124 f.)

brokats und das Blitzen des Metalls — dies gefiel den Liebhabern des Seltenen und Preziösen, es paßte in Kabinette mit Prunkbechern und Bergkrystallen, Emailgerät und asiatischem Porzellan, Bronce und geschnitztem Elfenbein. Die Stilllebenmalerei stand überhaupt schon in diesen Jahren und weiterhin in Leyden in besonderer Blüte*). Ihre spitzpinselige Art entsprach der Akribie der Philologen an der Universität und ihre angesichts der fehlenden geistigen Bedeutung des Sujets selbstverständliche Beschränkung auf das technisch-künstlerische Problem entsprach dem Formalismus der neulateinischen Poeten.

Von Seiten der Philologie betrachtet war Leyden die damalige Hauptstadt Europas, und das will nicht wenig sagen in einer Zeit, da die gesamte Bildung, soweit sie der Theologie sich entwand, philologisch-humanistisch, da die neue naturwissenschaftliche Bildung und Weltbetrachtung noch keine großen Ansprüche zu erheben in der Lage war. Nach dem Abgang von Justus Lipsius und seiner bald darauf erfolgten Rückkehr zum Katholizismus war Josef Justus Scaliger nach Leyden berufen worden, ein französischer Hugenotte, der nach der Bartholomäusnacht kurze Zeit in Genf doziert hatte, dann aber jedem weiteren Zwang einer Lehrthätigkeit ausgewichen war. Die Generalstaaten und auch der Statthalter Moritz von Nassau, der als Militär die Kriegswissenschaft der Alten hochschätzte, bemühten sich um seine Berufung, und gern gestand man ihm zu, daß er keine Vorlesungen halten, nur eben in Leyden seinen Wohnsitz nehmen solle. Feurigen Temperaments trotz seiner 53 Jahre sammelte er die besten Köpfe um sich; seine Meinung war, Italien die Hegemonie der Altertumswissenschaft zu entreißen. Wenn ihm der batavische Nebel manchmal Heimweh

*) Hierüber die Forschungen von Abr. Bredius, der in diesen Jahren als Leydener Stilllebenmaler nachweist Dav. Bailly, die zwei Brüder Steenwijck, Peter Potter, Joh. de Heem. Oud Holland IV 214, VIII 143 ff., X 65, XI 44.

nach den Ufern der Garonne erregte, so mochte ihn seine große Stellung trösten; die übertreibende Universitätsrhetorik seiner Freunde und Schüler fand, man habe Frankreich mit ihm sein Palladium entrissen, und sein Erscheinen in Leyden sei der zweite Geburtstag der Hochschule. Hier fand er, was das ganze damalige Europa mit seinen Kriegen und Bürgerkriegen kaum bieten konnte, einen Ort, wo man nicht nur zankte und disputierte, sondern lernte, die letzte Zuflucht stiller Arbeit, ein neues Attika und Athen. Der Vorzug Hollands, den wenige Jahrzehnte später ein anderer Franzose, Descartes, mit den nämlichen Ausdrücken gepriesen hat. Auf dem Totenbette schien Scaliger keine andere Gewissensbeschwerde zu empfinden als über die verbesserungsfähige Diktion und Kadenz seiner lateinischen Verse, und noch zuletzt sah man ihn beschäftigt, Polybius zu emendieren und nach dessen Angaben die genaue Form eines römischen Pilum zu zeichnen*). Sein Lieblingsschüler Daniel Heinsius, in dessen Armen er im Januar 1609 starb, wurde sein Nachfolger, auch im allgemein europäischen Ansehen. Er war der Humanist, der dem Kriegsruhm des Statthalters durch seinen Griffel die litterarische Fama hinzugesellte, und der in der erotischen Poesie mit Tibull, Properz und Ovid um die Palme rang. Wenn er dem Meister der Lebenslust und der Liebeslieder huldigte,

Basia quot Naso rapuit tot carmina fudit
Ingenio flammas eliciente suas,

so war sein Stolz, daß er als Spätling der Eleganz der Alten nachstrebe, und gern mochte er die Geburtstagsverse hören, die ihm sein Sohn, der nicht minder berühmt gewordene Nicolas Heinsius, aus Italien sandte:

Festa dies, salve, tibi enim, tibi tota remisit
Roma suas Veneres, Graecia tota suas!

---

*) Jac. Bernays, Scaliger 1855. Des Daniel Heinsius Leichenrede auf Scaliger in den gesammelten orationes. Sehr dürftig ist Luc. Müller, Geschichte der klassischen Philologie in den Niederlanden 1869.

Sein Urteil war Autorität in Sachen der Gelehrsamkeit und des Geschmacks. „Sie sitzen, schrieb ihm 1634 Balzac, auf dem Throne Scaligers und geben dem zivilisierten Europa Gesetze*).“ Der venezianische Gesandte im Haag hing ihm die Kette des Markusritters um.

In diesen Jahren wurde in Leyden durch Cluverius aus Danzig die Wissenschaft der historischen Länderkunde begründet**), durch einen Pfälzer Joh. Gerh. Vossius die der Mythologie ausgebaut. Als 1625 die Universität die Feier ihres halbhundertjährigen Bestehens beging, und der Philologe Meursius, der das Jahr zuvor in seinen Athenae Atticae über attische Altertümer geschrieben hatte, seine Athenae Batavae herausgab, eine lateinische Kompilation von Stadtbeschreibung und Biographieen ihrer berühmten Männer, so machte diese Statistik der Lehranstalten und Lehrkräfte Leydens doch einen glänzenden Eindruck, und es that dem keinen Abbruch, wenn unter den lokalen Berühmtheiten schließlich auch Johann von Leyden, der König von Israel und Prophet von Münster als „Carcinom der Stadt und ihres Ruhmes“ erschien***).

Leyden war gleich dem damaligen Heidelberg eine Kalvinistenuniversität. Hier hatten die Staaten das theologische Stift für den Nachwuchs der Prädikanten gegründet; auch gab es ein französisch-hugenottisches Stift daneben. Am selben Ort waren Arminius und Gomarus Professoren, die den augustinisch-pelagianischen Streit erneuerten. Aber nicht in Leyden ist er ausgetragen worden; die Luft des Ortes war philologisch, und der Humanismus hatte von Haus aus eine Gleichgültigkeit gegen Religion und religiöse Gegensätze. Die Studenten mochten gern die Hausmutter ihrer Wohnung

---

*) Der Brief Balzacs bei Jonckbloet, Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde. 4. Auflage III 61.

**) Partsch, Philipp Clüver, 1891 (Penck's geographische Abhandlungen V 2).

***) Des Meursius Athenae Batavae stehen, allerdings ohne die Kupfer der Originalausgabe, X 617 ff. der Gesamtausgabe seiner Opera ed. Lami. Meursius giebt selbst an, daß der erste Teil davon aus Orlers' Beschreibung von Leyden ins Lateinische übersetzt sei, und der zweite gesammelte, nicht von ihm herrührende Beiträge enthalte.

ihre „Hera“ nennen; der Geist der Lateinschule überwog, und man kann keinen Elsevierdruck in die Hand nehmen, ohne im feinen Schnitt der Typen und der Eleganz der Haltung die philologische Tugend der Akribie zu bewundern. Auch das große Werk der offiziellen Bibelübersetzung, das in Leyden in den Jahren von 1626 bis 1637 vollbracht wurde, war Philologenarbeit, und die Staatenbibel wurde als so exakt anerkannt, daß auch die übrigens dissentierenden Remonstranten nichts gegen sie einzuwenden fanden. Theologie und klassische Philologie vermochten sich zu vertragen, und nur vereinzelt hört man eine Stimme, die den kalvinistischen Studenten rät, lieber hebräisch und den Talmud zu studieren, um zu Christus zu gelangen, als die lateinischen Klassiker. Vor Ausschließlichkeit und Fanatismus des Klassizismus schützte einstweilen die Reaktion der gesunden holländischen Natur. Das erste Ruhmesblatt holländischer Geschichte war überdies der Aufstand der Bataver unter Civilis gegen Rom, und es war fast ein Gemeinplatz der Rhetorik geworden, den alten Unabhängigkeitskampf mit dem neuen gegen Spanien zu vergleichen. Es war immer der Kampf gegen die romanische Welt, mochte man auch sonderbarer Weise die jüngste niederländische Geschichte in der Sprache und im Stil des Tacitus schreiben. Die Leydenschen Humanisten wie Heinsius und Scriverius haben übrigens ihre Muttersprache hochgehalten und auch in ihr zu dichten nicht verschmäht.

Dieses also war die Luft, die Rembrandt durch Jahre einathmete. Ein Franzose (Sorbière) machte später die Bemerkung, man sei seit Jahrzehnten in Leyden gewöhnt, die gelehrtesten Leute von Europa an der Universität zu haben, und die Philologie sei so tonangebend, daß auch Kaufleute dort von Griechisch und Latein redeten, ja selbst „les artisans en ont quelque teinture“. Wir wissen, wie gesagt, nicht, ob Rembrandts klassische Studien lang genug gedauert haben, um ihn unmittelbar mit den Philologen und ihrem Betrieb in Berührung zu halten; auch liegt es uns sehr fern, die

Leydener Textkritiker als Freunde und Mentoren des Malers zu denken. Aber etwas von dem wissenschaftlich-experimentierenden, ciselierend-tüftelnden und detaillierenden Geist war ihnen gemeinsam, und der genius loci des Stilleben malenden Leyden hat bei Rembrandt noch auf Jahre seinen Eindruck hinterlassen. Wir hören, daß der junge Maler, der innerhalb des Leydener Weichbildes schon zu großem Ansehen gelangt war*), allmählich auch in Amsterdam zu malen veranlaßt ward, und so mag der Entschluß, nach Amsterdam überzusiedeln, nur ganz allmählich in ihm gereift sein. Anfangs hatte er sein Absteigquartier bei dem Maler und Kunsthändler Heinrich Uylenburch, dem Vetter seiner späteren Frau Saskia, und mit einigem Erstaunen haben wir neuerdings vernommen, daß er im Juli 1632, wo wir ihn schon länger in Amsterdam gehörig eingerichtet glaubten, immer noch bei diesem Bekannten, der wohl zwischen Maler und Publikum als Mittelsmann diente, hauste**). Amsterdam ist von da ab Rembrandts Heimat geworden; im Glück und im Elend, in Erfolg und Mißerfolg ist er da wohnen geblieben und hat da sein Grab gefunden.

In Holland fand man in diesen Jahren zu rühmen, daß Gott seit der „expiratie van 't twaelf-jarigh bestandt", das will sagen seit dem Ende des Waffenstillstandes mit Spanien 1621 und dem Wiederbeginn des Kriegs den Wohlstand besonders gesegnet habe; der Zustand sei, um in dem Rotwelsch des Kanzleiholländischen fortzufahren, „soo florissant geworden, dat het gheruchte daervan over de gheheele werelt heeft gheesclateert"***). Die Stadt Amsterdam aber war der Lebensnerv dieses Staates; ohne ihren Reichtum hätten sich die Mittel der Provinzen bald erschöpft, ohne ihre Vorschüsse wäre der Widerstand des oranischen Heeres gegen Spanien un-

*) Urbis patriae vix adhuc pomoeria egressus, sagt Huygens.

**) Bredius in Oud Holland XVII (1899) 1 f.

***) P. J. Blok, geschiedenis van het nederlandsche Volk IV (1899) 342.

möglich gewesen. Was in der Mitte des 17. Jahrhunderts zum offenen Konflikt mit dem Statthalter und zum Sieg Amsterdams geführt hat, war eigentlich immer schon vorhanden, das Selbstgefühl der größten und reichsten Stadt des Landes, die die Politik nach den Interessen ihres Handels und nicht nach gesamtstaatspolitischen und dynastischen Rücksichten geführt wissen wollte. Die Zeugen sind ohne Zahl, welche von dem Zusammenströmen aller Produkte der Welt an dieser Stelle berichten; noch war die Erde der Ausdehnung fähig; in Brasilien faßten die Holländer Fuß; Neu-Amsterdam, das spätere Neu-York wurde 1626 von ihnen gegründet; Australien ward entdeckt, wo die Namen Neu-Holland, Neu-Seeland, Vandiemensland (nach dem damaligen Guvernör von Batavia) an jene Zeiten und Männer erinnern. Der ostindischen Compagnie trat seit 1621 die westindische zur Seite, beide eifersüchtig auf ihre Monopole haltend und mit einer Skrupellosigkeit ihre Kolonialpolitik ausübend, der gegenüber man im Mutterland mehr als einmal genötigt war, beide Augen zuzudrücken. Die Gewinne schwankten, und das aufregende Element gab der Amsterdamer Börse ihren Karakter. Zwischen 1625 und 1632 gab die ostindische Compagnie 12 ½ bis 25 % Dividende; 1642 bezahlte sie 50 %; trotzdem die Aktionäre sich in der Regel über die ungenügend kontrollierte Eigenmächtigkeit der Direktion beklagten, stiegen die Aktien auf 300, ja auf 500*). Als Piet Heyn an der Nordküste von Kuba die spanische Flotte, die mit Edelmetallen, Hölzern, Indigo, Perlen beladen war, abfing, wurde die Beute für 15 Millionen Gulden verkauft; in diesem Jahr des „goldenen Vließes“ zahlte auch die westindische Compagnie, die im ganzen weniger prosperierte, 50 % Dividende, und so mochte Amsterdam, das zwei Welten zur Verfügung hatte, sich zu bereichern, stolz auf das alte Rom herabsehen, das sich mit der Beute nur einer Welt hatte begnügen müssen**). Der Spekulationsgeist war allgemein; auch Nichtkaufleute (wie

*) Blok, a. a. O. IV 347 f.

**) Betrachtung von Charles Patin, relations historiques et curieuses de voyages 1671, p. 159.

etwa Huygens, Cats) sah man in Terrain, mit Eindeichen und Polderland, mit Torfstichen spekulieren; „Profit machen“ wollte jeder*). Eines der stärksten Beispiele der zunehmenden Genußsucht und der Verführung durch die Gelegenheit, schnell reich zu werden, waren die Blumenbörsen und die Tulpenspekulation, die an die Tulpenliebhaberei der reichen Leute anknüpfend sich im Winter 1636/37 zu einem beliebten Differenzgeschäft auswuchs und mit einem plötzlichen Krach endete**). Die Amsterdamer Bank wurde bald die größte jener Zeit; in ihren Gewölben lag das Geld sicherer als „wenn man es im eigenen Kasten hatte“. Da aber alle Unternehmungen dieser Art von der politischen Konjunktur abhängen, so war man nirgends besser als an der Amsterdamer Börse von den Neuigkeiten der Welt unterrichtet. Hugo Grotius hatte als Verbannter seinen Korrespondenten in Amsterdam, und es ist merkwürdig, zu sehen, wie in diesen Berichten die Welthändel in Deutschland, Frankreich, England, Schweden und Polen mit den Notizen über das Einlaufen von Handelsschiffen und den kirchlichen Streit sich kreuzen. In dem raschen Wechsel von gedrückter Stimmung und Optimismus erkennt man wohl die Luft der Börse, von der die ganze Summe der Neuigkeiten stammt***). Mit dem Bedürfniß nach Ruhe und florierendem Geschäft hing es auch einigermaßen zusammen, wenn die Anfang der dreißiger Jahre drohenden Wolken neuer religiöser Wirren verscheucht wurden. Es gelang der städtischen Regierung, dem verhetzten Pöbel, von dem die Remonstranten Plünderung befürchteten, Einhalt zu thun. Ein paar der leidenschaftlichsten Kanzelredner wurden ausgewiesen; ein übriges that die Garnison, die der Statthalter zur Verfügung stellte. Das politische Regiment wollte sich den

*) In des englischen Gesandten Carleton Briefen von 1619: wenn von Privilegien und Profit die Rede sei, sei ein Holländer wie der andere. (Die Briefe liegen mir nur in einer französischen Uebersetzung des 18. Jahrhunderts vor, III 14.) Bitter sind auch Deckers Verse in seinem „Lob der Gewinnsucht“: wenn ein Vorteil herausspringe, achte man mehr auf den Beutel als auf die Ehre. Bei Jonckbloet, nederl. Letterkunde IV[4] 362 Anm. 1.

**) Graf zu Solms-Laubach, Weizen und Tulpe und deren Geschichte 1899, S. 73—93.

***) Diese Briefe Brassers an Grotius sind von Rogge in Oud Holland IX (1891) veröffentlicht worden.

Kirchenrat nicht über den Kopf wachsen lassen. Amsterdam konnte seinen Geschäften nachgehen. Es war der Zustand, den der Philosoph Descartes in seiner „Holländischen Einsiedelei" (1629—49) als so wohlthuend empfand. Jeder, so bemerkt Descartes, denkt nur an sich und sein Geschäftsinteresse, und wer nichts mit dem Geschäft und Handel zu thun hat, genießt eine völlig unbeachtete Freiheit*).

Die Humanisten waren nicht durchaus so gut auf Amsterdam zu sprechen, wie der von Eitelkeit freie Denker. Hooft bezeichnet die Stadt als den neuen Hafen der Circe, wo die Menschen wie Schweine leben, und daß in der Stadt des Merkur die Weisheit schweige, war bei den Litteraten förmlich stehende Wendung. Da faßten die Stadtväter den Entschluß, das geistige Leben durch Gründung einer Universität zu heben; es war im Jahre 1631. Nicht ohne Widerstand von Leyden, das seine Privilegien gekränkt fand, und auch nicht ohne Mißvergnügen der offiziellen Kirche, die eine Förderung der von der Dordrechter Synode verdammten Remonstranten fürchtete, trat das Amsterdamer „Athenäum" ins Leben. Es gelang zunächst, zwei Leydener Größen, die der siegreiche Kalvinismus nach der Synode von 1618 ihrer theologischen Aemter am Stift entkleidet und aus der Theologie hinausgeärgert hatte, die aber auch nach der Reinigung der Hochschule in Leyden geblieben waren, für Amsterdam zu gewinnen. Der eine war Joh. Gerh. Vossius, einer der arbeitsamsten Philologen, der Varro dieses gelehrten Jahrhunderts, der 72jährig 1649 einen ächten Gelehrtentod durch einen Sturz von der Bücherleiter starb, wobei die Folianten ihn begruben. Der andere, für Philosophie berufene war Kaspar Barläus, der archimendicus, wie ihn die neidische Bosheit nannte, weil er nach Humanistenart die Widmungen seiner Schriften und Gedichte an hohe Personen sich gern in klingender Münze oder mit Gnadenketten und güldenen Medaillen bezahlen ließ. Im Januar 1632 hielt er in Anwesenheit der Amsterdamer Obrigkeit die Eröffnungsrede des Athenäums über die nützliche Verbindung von Handel

*) Kuno Fischer, Descartes. 4. Auflage, S. 187 f.

und Philosophie. Dieses Stück Rhetorik, der mercator sapiens, ist in manchem Betracht merkwürdig. In dem Gefühl, daß in einer Handelsstadt, wo täglich die „barbarischen" Laute russischer, persischer, arabischer Sprache zu vernehmen seien, auch das edle Latein nicht fehlen dürfe*), macht er den Häuptern der Stadt das Kompliment, daß sie am Sitz des Plutus nun auch Pallas und Phoebus eine Heimstätte gründen wollten**). Alsbald aber wagt sich der Moralist hervor. Er bringt die Sentenzen der alten Philosophie, daß reich sei, nicht wer viel besitze, sondern wer wenig begehre; aber von diesen Höhen gnomischer Weisheit steigt er alsbald zur Kasuistik der Geschäftsmoral herab, indem er den Fall zur Debatte stellt, daß in Zeiten hoher Getreidepreise Jemand Frucht aus Frankreich einführe und teuer verkaufe, verschweigend, daß in kurzer Frist reichliche Getreidesendungen nachkommen werden. Er beruft sich auf Cicero, daß ein solches Gebahren gegen das Gemeinwohl verstoße. Wir wissen nicht, ob der Redner einen Skandal seiner Tage im Auge hatte***); aber in keinem Fall war seine Mahnung in einer Stadt unangebracht, deren leitende Personen sich bei der Stadterweiterung im zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts durch Terrainspekulationen auf die gewaltthätigste Art aus dem Gemeindesäckel bereichert hatten****). Barläus schloß mit dem Lob der Wissenschaft. Hätte man je, ruft er aus, das Kap der guten Hoffnung umschifft, wenn nicht Plinius und Strabo von dieser Möglichkeit gesprochen hätten, und wäre Amerika von Columbus entdeckt worden ohne Aristoteles, Plato und Seneca!

---

*) So die Worte in der Widmung seiner Orationes an Joachim Wicquefort, unter denen man auch den Mercator sapiens gedruckt findet. Ueber Barläus im übrigen die eingehenden Studien von Worp in Oud Holland III—VII (1885—89).

**) Hier wäre auch der früheren Bemühungen dieser Art durch die Gründung der Niederdeutschen Akademie zu gedenken, der 1619 die Geistlichkeit der Stadt mit Erfolg entgegengetreten war. Jonckbloet, Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde III 4 139—149.

***) Die Jahre von 1626—1630 waren Hungerjahre mit schlechten Ernten und hochgestiegenen Brodpreisen. Blok IV 374 f.

****) Die Akten dieses Skandals hat de Roever in Oud Holland VII (1889) 63 ff. mitgeteilt.

Diese Hyperbeln darf man dem Mann nachsehen, der auf ungebrochenem Land den Pflug zu versuchen sich bewußt ist. Es war nicht ganz leicht, den Amsterdamern Interesse für Wissenschaft und Theorie einzuflößen. Der 1634 berufene Mathematiker und Astronom Hortensius klagte, seine Vorlesung über Optik sei nur von zwei Hörern besucht, wovon der eine der Universitätspedell war. Als er dann Seefahrtkunde las, hob sich die Hörerzahl*).

Ungefähr gleichzeitig mit der Gründung des Athenäums, mit der Uebersiedelung der beiden Gelehrten Vossius und Barläus kam auch Rembrandt in die Stadt des Merkur. Wenn Barläus bald herausfand, bisher habe er nur eine Form des Hochmuts, den Gelehrtendünkel, gekannt; nun begegne ihm in Amsterdam die zweite, Geldstolz und Protzentum, so war es wohl dieser ungeheuere Besitz, der Rembrandt aus dem väterlichen Haus und seinem mäßigen Wohlstand mochte in andere Verhältnisse gelockt haben. Mit seinen fünfundzwanzig Jahren, im Gefühl seines Talents, das auch die Welt willig schien, anzuerkennen, warum sollte nicht auch er in einer Stadt, wo alles dem Gewinn nachlief, das faire fortune versuchen? Schöne und kostbare Dinge stachen ihm in die Augen; auch er mochte gern ein Besitzender sein, und wer weiß, vielleicht fand sich ein geliebtes schönes Haupt, auf das er die erträumten Kostbarkeiten wie eine Krone niederlegen konnte.

*) Moes in Oud Holland III (1885) 209 ff.

Erste Amsterdamer Jahre Rembrandts. Das Bild der Anatomie.

Was das Amsterdamer Kunstpublikum von Rembrandt verlangte, waren nicht nur seine Künste in Miniaturformat, sondern es waren lebensgroße Bildnisse. Rembrandt wird Porträtmaler. Begegnen schon 1631 vereinzelte Porträts, wahrscheinlich eben die, um derentwillen der Maler veranlaßt wurde, zu den Sitzungen nach Amsterdam zu reisen*), so strömen jetzt, da Rembrandt nicht mehr aus Leyden geholt werden mußte, sondern sich in Amsterdam niedergelassen hatte, Aufträge dieser Art auf ihn ein. Porträts als Kniestücke mit beiden Händen, sogar ganze lebensgroße Figuren oder auch lebensgroße Porträtköpfe ohne Hände, die der Künstler meist in Oval rahmt, während die größeren Stücke ins Viereck gesetzt sind.

Jeder, der einmal mit jungen Malern in der Atelierluft gelebt hat, wird wissen, welcher Segen und Schutz vor einer in der Jugend doppelt reizbaren Einbildungskraft in der Porträtaufgabe liegt. Sie zwingt, allen Quersprüngen und Lockungen einer unruhigen Phantasie den Laufpaß zu

*) Rembrandtwerk I Nr. 48, 50—52.

geben und schmiedet den Wolkenwandler sehr zu seinem Mißbehagen an die gegebene Wirklichkeit. Kein Lückenbüßer und keine Phrase soll ihm mehr erlaubt sein, keinem „genialen" Einfall soll er mehr die Schwäche haben dürfen (die er gern für Stärke hält), sich hinzugeben: die Zucht einer sachlichen Gegebenheit spannt ihn ein.

Wir leben heute in der Gewöhnung einer so schwächlichen Nachgiebigkeit gegen den ungesunden Künstlerabsolutismus, daß wir unter allen Umständen unser Mitleid mit dem Pegasus im Joch zur Verfügung stellen, auch wenn der Pegasus zweifelhafter Rasse ist, daß wir ohne Besinnen für den Künstler Partei nehmen und ihn beklagen, wenn er sich irgendwelchen äußeren Anforderungen fügen soll, als wenn damit seiner Freiheit ein tödliches Unrecht geschähe, und als wenn nicht zu allen und gerade den guten Zeiten der Vergangenheit dem Künstlerrecht ein Recht und ein Bedürfen des Publikums gegenübergestanden wäre. Der Segen gegebener Aufgaben und Bestellungen wird verkannt, und die Wohlthat gering geschätzt, daß die Künstlerkraft nicht schon bei der Erfindung zu stark angespannt, zu Aufsehenerregendem und Sensationellem hingedrängt wird, statt daß sie ungeschwächt der formalen Durchbildung gehörte.

Für einen jungen Maler von Rembrandts eigentümlicher Neigung zum Spintisieren und zur Eigenbrödelei darf man es als eine besondere und erzieherische Glücksfügung betrachten, daß ihm so zahlreiche Porträtaufgaben gestellt wurden. Er hat in der ersten Amsterdamer Zeit eine solche Menge Bildnisse gemalt*), daß es ein bloßes Rechenexempel ist, zu folgern, wie schnell sein Kopf sich gewöhnt haben muß, all die Operationen auszuführen, die vom Beobachten des Gegenstandes bis zum Wiederhervorbringen desselben ineinandergreifen, wie viel gehorsamer den Augen und dem Kopf und wie viel flinker seine Hände geworden sind, um eine so große Anzahl Bilder

*) Bode schätzt die Porträts von 1632—34 auf ungefähr fünfzig, also $^1/_{10}$ sämtlicher Gemälde von Rembrandt. Hierbei sind Doppelporträts wie die in Hertford-House und die Anatomie mit ihren acht Porträts nicht einmal gerechnet. Auch nicht die Folge der Porträts, die Bode Nr. 56—66 als Rembrandts Schwester abbildet.

zu bewältigen, die doch nicht einmal die einzigen aus diesen Jahren gewesen sind. Man hat schon jener Zeit bemerkt, wie umständlich und mit wie viel Zeitaufwand die Frühwerke Rembrandts gemalt sind; auch ist der Künstler ja nie in seinem ganzen Leben zu einer völligen alla prima Manier gelangt, und hat auch bei der späteren, freien Pinselführung eine verwickelte und pastose Technik geliebt; dennoch ist deutlich zu sehen, wie ihm an den Porträts dieser Jahre das Handgelenk leichter wurde, der Ausdruck an Einfachheit gewann.

Nicht alle diese Bildnisse stehen auf gleicher Höhe; es sind ausgezeichnete und geringerwertige dabei; aber daß Rembrandt, dem Willen des Publikums sich fügend, diese Bilder widerwillig und mit Verleugnung seiner Ueberzeugungen gemalt, und daß er in Konkurrenz mit den angesehenen Porträtmalern der Stadt sich der Bildnißmode fügend, einen „Mischstil" angenommen habe, läßt sich den Werken nicht ansehen, und ich möchte es nicht behaupten. Die Sache selbst brachte es mit sich, daß Rembrandt bei der Porträtaufgabe keine Lichtexperimente machte, und statt des scharfen, einseitigen Lichtes gleichmäßigere Beleuchtung wählte; die kühle Gesamthaltung des Tons und den Respekt vor der Lokalfarbe zeigen schon Werke der Leydener Zeit*). Ueberraschend aber wirkt es doch, einen jungen Künstler, dem das Einfache nicht genug zu thun schien, der immerfort maskierte und posselte, der das Gesicht zu einem Uebungsplatz aller möglichen Ausdrucksspiele zu machen pflegte, eine lange Reihe von Abbildungen der Wirklichkeit vor uns hinstellen zu sehen, mannigfaltige, höchst eindrucksvolle, in der Wiedergabe überzeugende Gesichter und Gestalten. Ein ansehnlicher Teil des ernsten und des eleganten Amsterdam ging durch sein Atelier; gesetzte Männer und Frauen in schwarzer Kleidung mit weißen Kragen und Manschetten, mit schwarzen breitkrämpigen Hüten oder gestärkten

*) Hinsichtlich des Temperaturgrades führen die Heliogravüren des Rembrandtwerkes manchmal völlig in die Irre. Das jugendliche Haager Selbstporträt (Nr. 16) erscheint in der Braunschen Heliogravüre so warm, als wenn es im Goldton der vierziger Jahre gemalt wäre. Nr. 18 z. B. von Fillon und Heuse giebt den Ton viel korrekter.



6. Frau Elisabeth Bas.
Amsterdam.

7. Schlafende alte Frau.
Radierung.





8. Frau Margarethe Bilderbeecq.
Frankfurt a. M.

9. Der Schiffsbaumeister und seine Frau.
London, Buckingham Palace.



Hauben; die Jugend mit Schmuck, Perlen und Spitzen, mit Rosetten, Schleifen und Bändchen, als sollte es bald zur Pompadourmode kommen*). Nirgends aber die stählernen Halskragen mit ihren Metallreflexen und die Federbaretts der Leydener Phantasieen. Erstaunlich sind vor allen die Frauenporträts, wie sie denn gegenüber männlichen Zügen die unvergleichlich schwierigere Aufgabe enthalten. Die größere Diskretion des Ausdrucks, das feinere Spiel der Flächen, der Reichtum der Nuancen, wo man nicht durch ein paar energische Konturstriche, durch die Karakteristik des Bartes helfen kann (da bei gewissen Männergesichtern der Karakter fast auf den Bart reduzierbar ist), machen Frauenbildnisse zum eigentlichen Prüfstein für das Können des Malers. Die Jungen giebt Rembrandt nicht selten in dieser Zeit mit einem einfachen Liebreiz und mit der Grazie wenigstens des Gemüts, da die Grazie der körperlichen Haltung, sofern wir uns nicht in die Renaissancekunst und in die Ideale der Antike hineinschrauben, dem nordischen Leben und seiner Kunst nicht als etwas Wesentliches angehört. Die reifere Weiblichkeit zeigt er gern mit jener durch Erfahrung und Teilnahme am Leben gewonnenen Sicherheit des durchdringenden Blicks, welcher durch Wohlwollen und freundliche Behäbigkeit gemildert wird. Hier wäre an die Bilderbeecq des Städelschen Instituts in Frankfurt am Main oder an den liebenswürdigen Ausdruck der Frau des Schiffsbaumeisters (London, Buckingham Palace) zu erinnern, die eben in das Zimmer ihres Mannes eingetreten ist, um ihm einen Brief zu bringen. Sie kennt ihren Mann und weiß, daß sie ihn bei der Arbeit stört; auch dreht er unwillig den Kopf herum. Aber den Brief will sie ihm doch schnell geben; und nun sind all diese Empfindungen mit einer gewissen humorvoll verlegenen Freundlichkeit auf dem Gesicht ausgedrückt. Von den Alten wäre hier die berühmte Dreiundachtzigjährige der Londoner National Gallery zu erwähnen, wenn nicht überhaupt alte, gefurchte Gesichter so viel leichter karakteristisch zu malen wären als jugendliche. Vielleicht aber dürfte hier Frau Elisabeth

*) „gepoedert en gekrolt, belintet en bestrikt", wie es einmal in Westerbaens Poesieen heißt.

Bas aus dem Amsterdamer Reichsmuseum genannt werden mit ihren tiefliegenden Augen, den dünnen, zusammengepreßten Lippen und dem starken Kinn; ein Gesicht, aus dem reichliche Vertrautheit mit Geschäften spricht*). Das Porträt gehört freilich nur als Nachzügler in diesen Kreis, enthält aber die Quintessenz psychologischer Frühreife und kühler Objektivität, deren der junge Rembrandt fähig war.

Zeitlich am Anfang (1632), aber der Bedeutung der Bestellung nach steht im Mittelpunkt dieser Bemühungen die Anatomie des Doktor Tulp im Haager Moritzhaus. Der Doctor, den Rembrandt unsterblich machen sollte, hatte die größte Praxis in Amsterdam, so daß er — was durch die Seltenheit aufgefallen sein muß — in einer einspännigen Kutsche herumfuhr. Er war ein sehr reicher Mann und wohnte auf der Keyzersgracht nahe der Westerkerk. 1654 wird er Bürgermeister, scheint aber nicht „deftig" geworden zu sein, sondern behielt seine bürgerlich freundliche Art und ließ sich nicht anders als Claes Pietersz (mit Vor- und Vatersnamen) anreden**). Dies ist also die Hauptperson der Anatomie, welche die medizinische Demonstration an einer Leiche macht, an der die Beugemuskeln und -sehnen des Vorderarms eben bloßgelegt worden sind; der Professor erklärend, die Kollegen — es sind keine Studenten — zuhörend und beobachtend. Zweierlei hat man zunächst an diesem merkwürdigen Gemälde hervorgehoben. Einmal daß Rembrandt in der Darstellung einer Szene des wissenschaftlichen Unterrichts die gebräuchliche allegorische Personifikation der Wissenschaft verschmäht und — kann man hinzufügen — jenes Gemenge von wirklichen und allegorischen Wesen vermieden habe, ohne das Rubens zur nämlichen

---

*) Es ist neuerdings bekannt geworden, daß das Vermögen der hier Dargestellten ein Hotel war, de Prins. Das Gemälde ist ohne Rembrandts Namen und ohne Datum. Unter den Radierungen möchte ich ihm die schlafende Alte B 350 nähern, von der Blanc p. 242 sagt, auch Leonardo würde den Kopf nicht besser gezeichnet haben! Man sehe übrigens weiterhin den Abschnitt: Rembrandt als Porträtmaler in dem nächsten Buch über die Nachtwache, wo ich auf das Bild der Elis. Bas zurückkomme.

**) Bontemantel, regeeringe van Amsterdam II 490 f. Ueber dieses wichtige Buch bemerken wir weiterhin im ersten Kapitel des nächsten Buchs über die Nachtwache das nähere.

Zeit seinen Maria Medicizyklus nicht glaubte malen zu können*). Indessen war in diesem Fall das Programm der Besteller, die ihre Porträts wünschten, wohl maßgebender als die Ansicht des Malers; auch war bereits eine Ueberlieferung für die Form solcher Anatomiestücke vorhanden. Sodann als zweiter Ruhmestitel des Bildes etwas, das keinem Beschauer desselben entgehen kann, der Versuch, aus einer Summe von acht Porträts eine Szene mit Handlung, ein Bild von einheitlicher Wirkung zu machen. Auch hier gehört das Verdienst nicht Rembrandt ausschließlich. Die alten Beschreibungen und Abbildungen der damals als Neuheit und große Sehenswürdigkeit aufgesuchten anatomischen Hörsäle zeigen als Dekoration des Raums außer den aufsteigenden Bänken eine Menge Accessorien, Skelette von Menschen und Thieren, Instrumente u. s. f.**). Man kann sich denken, wie sehr diese Accessorien den Stilllebenmaler in Rembrandt bei dem Leydener wie bei dem Amsterdamer Kabinett gereizt haben mögen. Indessen ist er nicht der Erste, der diese Stücke aus seiner Darstellung wegließ; nur der, den es vielleicht mehr Ueberwindung gekostet hat. Der Erste ist er aber, seinem Gemälde durch Gruppenkomposition und Lichtbehandlung die Einheit der Wirkung zu sichern.

So nahe es lag, um den gegebenen Mittelpunkt des zu erklärenden Objekts die Figuren als Gruppe zu komponieren, die Früheren hatten sich mit der Wiedergabe steifer Porträtgestalten begnügt. Rembrandt erfand das Motiv der Aufmerksamkeit, wodurch die Hörer an den Vortragenden gefesselt werden. Auch war dieses Motiv damals besonders gut gewählt; denn eine Sektion war keineswegs etwas Alltägliches. In Leyden z. B.

*) Beredt entwickelt von Burger, musées de la Hollande I 202 ff. mit dem Ausfall gegen die Corneliusschule und den „divin" Raphaël.

**) Ueber die älteren Darstellungen Vosmaer, die niederländischen Anatomiegemälde, Zeitschrift für bild. Kunst VIII (1873) 13–22, Michel, p. 124 ff., wozu noch Riemsdijk in Oud Holland XIV 69 f. Die genaue Beschreibung des Leydener theatrum anatomicum bei Orlers und in der Uebersetzung des Meursius. Von Barläus giebt es Verse auf das Amsterdamer anatomische Institut.

hatte der Vorstand der Anatomie in 22 Jahren bloß 60 menschliche Leichen (Thiere nicht gerechnet) seziert. Man hatte also Anlaß, wenn denn eine Sektion vorkam, gehörig aufzumerken. Einige Uebertreibung in dem Bemühen, das gespannte Interesse der Hörer auszudrücken, läuft mit: die Wendung des Mannes, der das Blatt mit dem Namenverzeichniß in der Hand hält, ist gesucht; der Körper ist ganz ins Profil gestellt und der Kopf fast en face; auch ein Hörer der ersten Reihe streckt den Kopf etwas gar heftig vor*).

Das Hauptmittel indessen, mit dem die Anatomie komponiert wird, ist nicht Gruppe und Linie, sondern die Zuführung und Leitung des Lichts. Der Rumpf des Kadavers fängt das Hauptlicht; die Köpfe haben ihren abgestuften Anteil Licht; die Ecken des Bildes sind dunkel; in eine ist als Lückenbüßer ein aufgeschlagener Foliant gestellt. Auf dem Kadaver liegt das Licht so stark, daß man an gewöhnlichen, nicht mit besonderer Sorgfalt hergestellten Photographieen die Beobachtung machen kann, wie sein Licht überstrahlt und die angrenzenden Teile undeutlich macht, genau wie wenn man ein belichtetes Fenster vom Inneren her photographiert. Dieser stark beleuchtete, nur wenig verkürzte Leichnam ist die schwächste Seite des Bildes; hier bricht die Experimentierlust Rembrandts durch. Das Interesse, das Licht auf dem nackten Körper zu beobachten, welches ihn bei seinen Aktstudien fast ausschließlich beschäftigt und ihn die Schönheit von Linien und Verhältnissen des Körpers gern übersehen läßt, überträgt sich hier auf den toten Körper. Ob er eine entkleidete Diana im Bad malt oder den Kadaver eines Hingerichteten, ist Rembrandt kein Unterschied; er sieht nur, wie das Licht auf die Flächen des hellen Fleisches fällt und zurückstrahlt. Es ist, als wenn die Kühle und seelische Gleichgültigkeit des Gelehrten, für den die menschliche Hülle in diesem Augenblick nur Erkenntnisobjekt ist, auf den Maler übergegangen wäre. Die ekelhafte Wollust des Lichts auf

*) Diese selbe vorgestreckte Kopfhaltung findet man auf dem Ecce homo von 1635 (B 77) wieder bei dem Mann mit dem Turban, der von der Brustwehr gleich rechts neben dem Neger heraussieht.



10 Die Anatomie des Dr. Culp Haag



11. Diana im Bad.
Radierung.

12. Schiff der Fortuna.
Radierung.



den breiten, grellen, nackten Flächen des Kadavers verletzt nicht sein seelisches Empfinden: er ist bloß Auge, bloß Beobachter der optischen Wirkung. Als Rembrandt 1656 eine zweite Anatomie malte (die durch Brand stark beschädigt im Amsterdamer Reichsmuseum aufbewahrt wird), hat er sein Frühwerk korrigiert und den Leichnam in die stärkste Verkürzung gebracht*), womit der unserem Empfinden widerwärtige Gegensatz des breit, bequem und fast vergnügt gelagerten Lichtes zu dem Ernst der Leiche entfällt. Man irrt sehr, wenn man in Rembrandts Verfahren auf der Anatomie des Doktor Tulp oder in der Urhäßlichkeit des Modells für die badende Diana (wahrscheinlich gab es kein anderes) eine „Geschmacklosigkeit" erblicken wollte**). Der Maler war so beherrscht von seinem Lichtproblem, und ihm mit der Fühllosigkeit des Experimentators so ausschließlich zugewandt, daß sich alle anderen Empfindungen wie von selbst ausschalteten.

Will man wissen, wie Rembrandt, wenn es ihm auf Linien und Verhältnisse ankam, auch einen „schönen" Frauenakt zeichnete, so muß man eine Radierung dieser Zeit betrachten, das sogenannte Schiff der Fortuna, wahrscheinlich eine Darstellung der Schlacht bei Actium. Hier findet sich eine am Mast des Schiffes der Fortuna stehende nackte Glücksgöttin, die selbst ein französischer und also in diesen Dingen nicht unkompetenter Kritiker „charmante" findet***). Damit aber, daß auf dem Anatomiebild die Leiche nur als Beleuchtungsproblem vorhanden ist, hängt freilich zusammen, daß die körperliche Konstruktion ihrer, wenn auch entschwindenden Form vernachlässigt worden ist, und insofern hat Fromentin Recht, wenn er sagt: ce cadavre n'est tout simplement qu'un effet de lumière blafarde

*) E. Müntz hat in der Gazette des beaux arts 1892, 1, 204 bemerkt, daß diese Verkürzung von Mantegnas totem Christus entlehnt sei. Ganz richtig. Aber das Stück von Mantegna würde ihn nicht interessiert haben, hätte er nicht eine solche Verkürzung gesucht. Die Aehnlichkeit mit dem Mantegnaschen Christus hat übrigens schon Gonse verzeichnet, Gazette des beaux arts 1885, 2, 416, und vor diesem J. P. Richter, Zeitschrift für bild. Kunst XV (1880), S. 158 ff., der die Aehnlichkeit nicht zu Gunsten Mantegnas findet.

**) Die Diana als Radierung B 201, als Gemälde, Rembrandtwerk I Nr. 47.

***) Blanc, p. 92, B 111 von 1633.

dans un tableau noir. Wenn er aber weiter die Eigenschaften des späteren Rembrandt vermissend findet, das Anatomiebild lasse überhaupt kalt*), so will uns scheinen, daß er zu weit gehe, daß vielmehr bei wiederholtem Sehen das Bild immer mehr zum Rang eines Hauptwerkes (und nicht nur der ersten Periode) sich emporhebe.

Denn ist schon die Lichtökonomie des Bildes als Hebel der Komposition bewunderungswürdig, so ist es vor allem die koloristische Haltung. Können schon mit Schwarz und Weiß z. B. in der Radierung erstaunlich farbige Wirkungen gewonnen werden, so hat man jedenfalls die Farben der Anatomie nicht beschrieben, wenn man sagt, die Kleider seien schwarz, die Kragen und Manschetten weiß (bis auf das Kostüm einer Figur, das mattviolett ist), der Grund sei grünlichgrau, stellenweise zu braun erwärmt, und im übrigen auf Gesichtern und Händen der Fleischton. Das Ueberraschende ist, wie die allerdings nicht zahlreichen Farben über die ganze Leinwand mit dem Grün der Leiche zusammengestimmt worden sind. Grün flimmert überall durch das Bild, gehoben und ergänzt durch die Akzente des Rots der Lippen und der Muskeln und Sehnenbänder, die an Vorderarm und Hand die Scheere des Anatomen bloßgelegt hat. Man braucht nur die eigene lebende Hand gegen die einzelnen Gesichter des Bildes zu halten, um sofort der eingemischten grünlichen Töne inne zu werden. Die Behandlung der schwarzen Stoffe zeigt den vollendeten Farbenkünstler; denn das Schwarze bleibt immer farbig und ist an manchen Stellen wie Musik. Auch von wirklichem Weiß kann kaum die Rede sein**). Und so beruht auf dieser vereinheitlichenden Tonstimmung nächst der Lichtleitung und -verteilung noch weit mehr als auf der Gruppierung der Figuren das, was man an diesem Bild Komposition nennen muß, und womit es einen ungeheueren Schritt über das Niveau der Zeit hinaus bezeichnet. Der Gesamtton ist wirklichkeitsgemäßer und daher für die nüchterne anatomische Szene passender als der

*) Aehnlich Blanc, la vie de R. et son génie, p. XXI.

**) Das Lendentuch der Leiche erscheint, etwa gegen ein Taschentuch gehalten, quittengelb, wobei freilich der Firniß mitsprechen mag.

poetisch schöne Goldton des späteren Rembrandt. Der Vortrag, den man ängstlich und temperamentlos gescholten hat, ist allerdings, wenn man einzelnes wie die Krägen ansieht, eingehend, so daß die Details doch ziemlich weit gebracht sind; aber die Wirkung ist genügend breit und auf die Gesamterscheinung berechnet (daß an der demonstrierenden Hand Tulps die Grenze der Nägel gegen die Finger übergangen ist, will ich nicht betonen; es kann die Folge von späterem Verputzen sein; denn die Regel bei den Bildnissen dieser Jahre ist, daß der Nagelansatz gegen den Finger sehr deutlich abgegrenzt ist). Das Außerordentlichste bleiben jedenfalls die Köpfe, von denen die besten und zumal der des Professors den Maßstab dessen liefern, was der 26jährige Künstler bereits vermochte. Vergleicht man diese und überhaupt die besten seiner Porträts des kühlen Tones dieser Jahre mit den entsprechenden Leistungen seiner Zeitgenossen in Amsterdam, die sei es bereits den Ton angaben, sei es als Junge eben bekannt wurden, so begreift sich, warum gerade dieses Atelier überlaufen war. Die de Keyser, Claes Elias, Dirck Santvoort, Abraham de Vries, Jakob Backer, sie bleiben hinter Rembrandt zurück, weil seine Psychologie stärker entwickelt ist, weil er nicht nur den schärferen Blick, sondern weil er den tieferen Kopf hat und schneller die Dinge liest, die hinter der körperlichen Form ruhen.

Aus der großen Zahl der Porträts, die in diesen Jahren entstanden sind, mag man auf den Grad von Entschiedenheit schließen, mit der sich Rembrandt dieser Thätigkeit hingab. Der ganze Rembrandt war es aber doch nicht, der in solchem Betrieb aufging. Bemerkten wir schon bei der Anatomie, wie in der Lichtbehandlung der Leiche die Experimentierlust durchbricht, so war dieser Kopf überhaupt zu unruhig und grüblerisch, um mit Scheuledern nur nach einer Seite zu sehen. Was er in Leyden angefangen, hatte in Amsterdam eine Ablenkung erfahren; er war auf eine feste, sich erbreiternde Straße gelangt, die geradeswegs zu Erfolg und Glück führte.

Es giebt Menschen, denen in der Einsamkeit wohler ist. Was ist Glück und äußerer Erfolg für Naturen, die ein starkes inneres Leben leben, dessen übermächtige, gebieterische Antriebe sich von außen nicht bestimmen lassen? An den Selbstporträts, die gleichzeitig neben den zuvor besprochenen Porträts hergehen, läßt sich sehen, daß Rembrandt in der Stille seine anderen Probleme weiter verfolgte. Wir unterbrechen indessen hier die Betrachtung des künstlerischen Werdegangs. Denn es trat ein großes Ereigniß ein, das entscheidendste in der Jugendgeschichte Rembrandts, seine Heirat.

Rembrandts Ehe. Die holländischen Frauen.

Wir wissen nichts von Rembrandts Lebenswandel vor seiner Heirat in der Stadt, die, wie alle großen Handels- und zumal Hafenstädte, reich an Verführung war. Von Holland überhaupt sagt ein Dichter jener Tage, es habe in der Verehrung der Liebesgöttin den Berg Eryx und Cypern übertroffen. In den Gemälden des Künstlers taucht früh ein jugendlicher Blondkopf auf, der oftmals wiederkehrt und neuerdings als Schwester Rembrandts in Anspruch genommen worden ist, die von Leyden mitgekommen sei, um dem Bruder den Haushalt zu führen. Dies ist möglich, aber bei dem Mangel aller äußeren Zeugnisse einstweilen nicht zu beweisen. Im Juni 1633 verlobte sich der 27jährige mit dem Fräulein Saskia van Uylenburch. Sie war eine junge Waise aus Friesland, die Verwandte in Amsterdam hatte. Zu diesen gehörte auch jener Kunsthändler Heinrich van Uylenburch, bei dem Rembrandt in seiner ersten Amsterdamer Zeit abgestiegen war, und so mag auf diesem Weg die erste Bekanntschaft entstanden sein. Saskia war ein reiches Mädchen; doch war dies kaum bestimmend für den jungen Künstler, der selbst auf dem besten Weg war, reich zu werden; diese Seite

kam nur dann in Betracht, wenn Rembrandt seinen Neigungen zu leben und die Quellen seiner bisherigen Einnahmen versiegen zu lassen wünschte. Für ein solches Leben war freilich eine reiche Frau notwendige Voraussetzung. Offenbar entschied aber die Persönlichkeit. Am besten und unmittelbarsten kennen wir Saskia aus der Zeichnung, die sich im Berliner Kabinett befindet, und unter die Rembrandt eigenhändig das Datum gesetzt und daß sie 21 Jahre alt gewesen. Sie erscheint mit beiden Armen aufgelehnt, bequem und ohne Absicht von Grazie; ein breitrandiger Strohhut, mit Blumen umwunden, auf den Kopf gestülpt; in der rechten Hand hält sie eine Blume, die linke stützt den Kopf. Die Augen sind, wie oft bei Rembrandt selbst, nicht weit geöffnet, eher etwas beobachtend zusammengekniffen, die Nase ist leicht knollig, die Unterlippe stärker entwickelt. Mehr Jugend und beauté du diable als Schönheit in klassischem Sinne. Aus dem Gesicht spricht fraglos mehr Temperament als Geist.

Die Töchter des Landes hätten freilich die Möglichkeit auch einer ganz anderen Wahl dargeboten. Wie aber Rembrandt sich entschied, ist es von besonderem Interesse, auf diese Möglichkeiten einen Blick zu werfen.

Wo immer die Renaissancekultur eingedrungen war, gewann sie mit ihrer Anforderung und dem Rechtsanspruch allseitiger Ausbildung der Persönlichkeit und ihrer Fähigkeiten die an Freiheit gewöhnten oberen Kreise. Die Frauen der Gesellschaft fanden allenthalben sehr bald, was mit diesem Ideal des Renaissancedilettantismus und der „Gebildetheit" für ihre Stellung Förderliches zu erwarten sei. Sie suchten sich der neuen Bildung zu bemächtigen. Die Italienerin der Renaissance machte jenseits der Alpen Schule. Wenn selbst das protestantische Schweden erleben mußte, daß seine junge Königin, dazu die Tochter Gustav Adolfs, dem Zauber der katholischen Renaissancekultur (mehr als dem der katholischen Religion selbst) erlag, warum sollte die Frauenbewegung nicht auch Holland ergreifen? Es entsprach völlig dem, was man längst in Italien zu sehen gewöhnt war, wenn eine junge Utrechterin, das Fräulein van Schurman, schon in frühen Jahren alle Künste bemeisterte. Das Musizieren und Singen, Silhuettenschneiden, Malen und Modellieren, Glasgravieren und Kupfer-



13 **Saskia** Zeichnung, Berlin

Die Inschrift lautet: dit is naer myn huysvrou geconterfeyt
do sy 21 year oud was den derden Dach als wy getroudt waere de 8 yunyus 1633.



14 Saskia Dresden

stechen war ihr geläufig*); mit drei Jahren soll sie schon in der Bibel und im Katechismus haben lesen können. Sandrart hat ihr am Schluß seiner „Teutschen Akademie“ einen besonderen Abschnitt gewidmet. „Die Schurman, sagt er, nachdem er von ihrer Kunst gesprochen, war auch sonsten in der Theologia und Philosophia, auch fast in allen Sprachen grundgelehrt, briefwechselte mit den Gelehrten von unserer Zeit und zeigte sich in allem verwunderbar. Mit ihrem Exempel hat sie viele ihres Geschlechtes zu Ergreifung guter Studien aufgemahnet.“ In der That beherrschte sie außer den klassischen Sprachen und dem Hebräischen sogar das Syrische und Aethiopische. Aus einem Briefwechsel mit dem Erzieher des jugendlichen oranischen Prinzen Wilhelm II, André Rivet, ging ihre 1638 erschienene Schrift de capacitate ingenii muliebris ad scientias hervor, deren französische Uebersetzung den Titel führt: Question célèbre, s'il est nécessaire ou non, que les filles soient sçavantes? Sie ging nicht so weit, wie gleichzeitige italienische Damen, die die eccellenza delle donne auf einer Folie männlicher Unvollkommenheiten behaupteten; sie hielt sich mehr in der Defensive, und in der That waren die angesehensten Männer diesen Ideen sehr geneigt. Selbst eine so hausbackene Natur wie der Jurist und Politiker Cats, der als Dichter im ganzen Land ein ungeheures Ansehen genoß, war von diesen Bestrebungen der Frauen begeistert; schon sprach man davon, ob nicht durch weibliche Dozenten die Anziehungskraft der hohen Schulen gewinnen möchte; einstweilen erlaubte man jungen Mädchen das Anhören der Vorlesungen, freilich aus Furcht vor der Unmanierlichkeit der Studenten nur hinter einem Fenster, das nach dem Hörsaal ging**). Die Humanisten waren natürlich von der modischen Bildung der Frauen am meisten eingenommen; sie geizten nicht mit Gedichten und Lobsprüchen, wenn es einer „niederländischen Sappho“ galt. Die Schurman war ein Stern unter manchen andern, und neben der hochgeborenen Pfalzgräfin Elisabeth,

*) Hierüber eingehend Schotel, Anna Maria van Schurman 1853, im eersten Hoofdstuk.

**) Barlaeus an Huygens 1636: per hiantem fenestellam aut fenestrulam, ut a petulanti juventute conspici nequeat. Oud Holland VI (1888) 254 f.

die von der Residenz ihrer Verbannung, vom Haag aus mit Descartes über die Glückseligkeit korrespondierte, schienen in den bürgerlichen Kreisen der Kaufmannschaft so hochgefeierte Lichter wie die Töchter Roemer Visscher's, die in allen Künsten und Wissenschaften dilettierten*). Mädchen dieser Art waren in jeder Weise umworben, und die schöne Susanna van Bärle besann sich eine rechte Weile, bis sie einem Manne wie Constantin Huygens, dem Sekretär des Prinzen-Statthalters, ihr Jawort gab. Diese Frauenbildung, die vornehmlich die alten und die ausländischen Sprachen, dazu die Uebung von Poesie und Musik umfaßte, war in erster Linie intellektuell und ästhetisch. Ohne Ueberraschung darf man feststellen, daß Ton und Anstand, die nicht nur auf ästhetischen, sondern auch auf sittlichen Empfindungen beruhen, davon wenig geändert und gebessert wurden. Diese Einflüsse waren in Holland noch zu neu, um, wie etwa in Frankreich, die notwendige Gegenbewegung und Schranke zu finden. In Frankreich war auf den Bocaccioton der Erzählungen der Königin von Navarra, auf die abstoßende Immoralität des Renaissancehofes der Valois und den derben Soldaten- und Lagerton der „cour mal dégasconnée" Heinrichs IV ein Rückschlag erfolgt. Die Marquise von Rambouillet zog sich vom Hof zurück und eröffnete mit ihren Töchtern jenen Salon, in dessen Unterhaltungen dem Gebrauch und der Gewöhnung anstößiger Dinge und Worte eine Schranke gesetzt war. Es sind nur die Auswüchse dieser Bewegung gewesen, als sie selbst die gewünschten Früchte getragen hatte, gegen die Molières Genius später seine Verspottung der preziösen und gelehrten Damen gerichtet hat**). In Holland blieb zunächst die Frauenbewegung auf dem intellektuellen Gebiet stehen, und wenn man noch im achtzehnten Jahrhundert fand, in Holland könne

---

*) Ueber die Töchter Visschers ist eine große Litteratur vorhanden. Der Kürze halber verweise ich lediglich auf Jonckbloet[4] III 316 ff. Sehr bezeichnend ist auch das Gedicht III 56.

**) Ueber den Unterschied der véritables précieuses und der précieuses ridicules siehe die Einleitung von Livet zu seiner Ausgabe von Molières précieuses und femmes savantes. Im allgemeinen Petit de Julleville, hist. de la langue et de la littérature française IV, chap. 2.

man in guter Gesellschaft Dinge hören, die anderwärts als nicht zum guten Ton gehörend verpönt seien, so mag man sich vorstellen, wie es zu Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts, zu den Zeiten des spanischen Krieges damit beschaffen war. Besonders die Hochzeitscarmina, ein regelmäßiger Bestandteil bei Eheschließungen und also ein Hauptrepertoirestück damaliger Poesie, waren reich an dick anstößigen Anspielungen. Als Huygens in einer Posse die nordholländische Einfalt vom Land im Gegensatz zu südniederländischer Verderbtheit in einer Holländerin schilderte, welche ihren Mann auf einer Geschäftsreise nach Antwerpen begleitet, dort aber, sich selbst überlassen, in eine böse Gasse gerät und von deren Bewohnerinnen ausgeplündert wird, erhielt er einen Brief von einer jungen Dame, die das Manuskript zu lesen wünschte. Eines der in diesem Punkte stärksten Stücke von Bredero, die Lucelle, in deren Liebesszene der Vorhang allzuwenig Eile zeigt, zu fallen, war einer der Töchter Roemer Visscher's gewidmet, und in der Widmung liest man allerdings, es möchte vielleicht über dem Inhalt des Stückes der königliche Purpur die Lilienweiße ihrer Wangen färben. Waren also selbst die Damen der Humanistenkreise vor Obszönitäten der Litteraten nicht gesichert, so ging es vollends am oranischen Hof im Haag mit der großen, zeitüblichen Freiheit zu. Unter Prinz Moritz galt der Hof für „excessivement galante", und von seinem Nachfolger Friedrich Heinrich ging die Rede, „qu'il aimait beaucoup plus les femmes qu'il ne les estimait". Er hat sich dann mit der Gräfin Amalie von Solms, einer Hofdame der im Haag residierenden verbannten pfälzischen Kurfürstin Elisabeth Stuart, vermählt. Was Frauen und Mädchen damals anhören mußten, weiß man aus Shakespeare, und es ist ein guter Teil Tribut an die Zeitunsitten in der frivol witzelnden Unterhaltung bezahlt, die Hamlet in der Theaterszene mit Ophelien führt. Die Damen der Prinzessin Amalie brachte ein vornehmer Herr in ähnliche Verlegenheit, als er eine von ihnen frug, ce qu'elle pensait de la circoncision*).

*) In den Memoiren Friedrichs von Dohna (1898) S. 58 f.

Eigentümlichkeiten und Sitten, die man allerdings kennen muß, um sich über eine gewisse Seite von Darstellungen holländischer Maler nicht zu wundern. Die Kenntniß und künstlerische Verklärung der Demimonde, die im neunzehnten Jahrhundert die gelbgehefteten Romane der französischen Litteratur ausgebreitet haben, haben im siebenzehnten Jahrhundert niederländische Maler besorgt, die Halsche Schule, die Vermeer, Steen, Metsu und andere. Aber auch bei den anständigen Frauen ist der Ton barbarisch; das Mitzechen und Mitrauchen hat wohl nicht nur Jan Steens Frau verstanden, und wie Rembrandt sich mit seiner Saskia beim Frühtrunk gemalt hat, ist doch wohl eine recht vereinzelte Form, sich mit seiner Frau auf die Nachwelt zu bringen. Wobei man freilich hinzufügen muß, daß Saskia auf dem Schoß ihres Mannes sitzend nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt war, so wenig wie Rubens' Helene im Pelz. Jn dem Dresdener Einzelporträt der Saskia tritt ein reichlicher Ausdruck von Derbheit hervor, und daß es Rembrandt an Geschmack für derbes Temperament in dieser Zeit nicht fehlte, wird weiterhin zu sehen sein. Wenn also Saskia eine richtige Holländerin des siebenzehnten Jahrhunderts war, so neigen wir zu der Ansicht, daß sie, von den gelehrten Neigungen unberührt, eine Gebildete im Sinn der Renaissancekreise nicht gewesen ist. Daß Rembrandt in diesem Sinn die Wahl seiner Ehefrau getroffen, würde mit allem, was wir sonst von seinem Dasein und Schaffen in den Jahren seiner Ehe mit Saskia wissen, übereinstimmen. Das Fräulein van Uylenburch machte den Porträtmaler, der bereits mit der reichen und vornehmen Gesellschaft Amsterdams Verkehr hatte, zu einem Mitglied dieser Gesellschaft. Diese Beziehungen knüpften sich also fester, und in den nächsten Jahren finden wir Rembrandts Pinsel sogar für die höchsten Kreise, für den Statthalter selbst, beschäftigt; es gab einen Punkt, wo auch seine Kunst sich den Anschauungen und dem Geschmack der vornehmen Gesellschaft zugänglich zeigte. Macht aber gewann sie nicht über ihn, und es wird sich eine Grenze erkennen lassen, an der sein innerstes Wesen dem, was in dem Habitus der oberen Kreise modisch und fremdländisch war, Halt gebot.

In den neueren kunstgeschichtlichen Studien hat sich eine Richtung herausgebildet, welche ihr Erkenntnißobjekt lediglich nach der formal-stilistischen Seite analysieren zu sollen und erschöpfen zu können vermeint. In dieser Richtung ist ein gesunder Rückschlag zum Ausdruck gekommen gegen jenes hybride, weder dem Geschichtlichen noch dem Künstlerischen gerecht werdende und gewachsene Gerede, das sich kulturgeschichtliche Betrachtung nannte, weil es von allem etwas, nur nichts rechtes, seiner Aufgaben bewußtes gab. Wer indessen den künstlerischen Problemen tiefer nachzugehen die Fähigkeit hat, wird allemal die Erfahrung machen, daß die formale Betrachtung nicht ausreicht, und daß gewisse dringende Lösungen nur von einem tieferen Erfassen der Zusammenhänge des Künstlers mit der Psychologie und den geistigen Kräften seiner Zeit zu erhoffen sind. Das Rembrandtproblem ist gewissermaßen auch nur ein Stück des allgemeinen Kulturproblems, in dem Holland sein Eingeborenes mit der von außen zudrängenden Bildung auseinanderzusetzen hatte. Ein Problem, welches uns vielleicht jetzt erst in seiner ganzen Größe und seinem ganzen Ernst klar wird, wo wir in einen ähnlichen Kampf eintreten und uns nach klärender Erkenntniß, aber auch nach Bundesgenossen sehnen. Erst eine Zeit, die beginnt, in den Idealen der Renaissancekultur, in Individualismus und Klassizismus die tiefen Schlagschatten zu gewahren, die fast geneigt wird, jene Ideale für Idole zu erklären, ist reif geworden, die furchtbare Gewalt jener Schicksalsfrage zu empfinden und mitfühlend zu erleben, vor die das freie und protestantische Holland des siebenzehnten Jahrhunderts gestellt ward, als es galt, eine Kultur hervorzubringen, die würdig sein sollte, dem großen Unabhängigkeitskrieg die Weihe einer weltgeschichtlichen Chat und einer geistigen Eroberung zu geben.

Diese Probleme sind es, die wir zunächst in einem anscheinend weiten Umweg zu erörtern haben. Sie lassen uns eine Weile Rembrandt aus dem Auge verlieren; wenn wir darnach zu ihm zurückkehren, wird unser Gefühl für die gesamte geistige und kulturelle Lage des damaligen Holland so viel lebendiger geworden sein, daß wir die rein künstlerischen Fragen in den entscheidenden Punkten deutlicher zu begreifen und schärfer zu fassen hoffen dürfen.

Der Haag.

Merkwürdiger Weise war der Sitz der Regierung, die den achtzigjährigen Freiheitskrieg gegen Spanien führte, seinem äußeren Gebahen nach das wenigst Holländische im Land. Der Hof des Statthalters war französisch. Das stolze Wort je maintiendray, das der große Oranier geschrieben, stand am Schluß seiner französisch verfaßten Apologie, mit der er einst Philipp II, der einen Preis auf seinen Kopf gesetzt, geantwortet hatte. Noch war das in Südfrankreich gelegene Fürstentum Orange, von dem die Dynastie den Namen trug, im Besitz der Familie; es ist erst später von Ludwig XIV annektiert worden. Der dritte Oranier, Friedrich Heinrich, war durch seine französische Mutter, die vierte Frau Wilhelms I, ein Enkel Colignys, des größten Opfers der Bartholomäusnacht. Der Einfluß und auch die thatsächliche Macht der Statthalterdynastie war unter seiner Regierung (1625—1647) fortwährend im Steigen; alles schien die Ausbildung der Erbmonarchie vorzubereiten, und Niemand würde damals eine mehr als zwanzigjährige Parlamentsherrschaft vorausgesehen haben, wie sie nach der Mitte des Jahrhunderts in Folge des sogenannten Staatsstreiches Wilhelms II und seines frühen Todes thatsächlich eintrat.

Der Haag war keine Stadt und war nicht befestigt. Er bestand aus den Regierungsgebäuden, den Häusern der Gesandten, Diplomaten und der anderen Einheimischen und Fremden und all dem Zubehör, den der Unterhalt und die Bedürfnisse einer reichen Gesellschaft fordern, so daß man von dieser Seite an das Aussehen eines modernen Badeortes erinnert wird. Man findet in jener Zeit den Haag mit dem Faubourg St. Germain in Paris verglichen. Im Voorhout, dem parkartigen Gehölz, in dem das Huis ten Bosch erbaut wurde, bewegten sich 200 Equipagen, vergoldet und reich geschirrt, und ein französischer Berichterstatter bemerkt, die Schönheit der Pferde stehe nicht hinter den Sonnenrossen der Fabel zurück, „s'il m'est permis, de m'exprimer poétiquement en cette matière“ *). Uebrigens waren die Equipagen mit 6 Livres jährlich besteuert. Schon begannen auch Anlagen und Villen in der Richtung nach dem Meer zu sich zu erheben, und die Lindenalleen des Haag wurden von den Poeten gepriesen. Von der Ansammlung zahlreicher Fremden und dem guten Ton im Haag zog jene Sprachmischung und -verwüstung Nahrung, gegen die sich in der Litteratur die denkwürdige und nicht erfolglose Bewegung eines holländischen Purismus erhob. „Der nederlandtsche Papagey“, der lateinisch, französisch, spanisch und italienisch brockenweise in seine Muttersprache mischte, wurde eine Zielscheibe des Spottes. Im Haag aber herrschte das Französische unbedingt, und selbst junge vornehme Holländer thaten gern, als ob sie kein Holländisch verstünden, und fanden es sehr ennuyant, wenn sie mit Landsleuten in der heimischen Sprache verkehren sollten **).

---

*) de Sorbière, relations lettres et discours sur diverses matières curieuses Paris 1660, worin S. 11—195 drei wichtige Briefe über Holland. Dieses Buch ist selten. Ich habe es in Paris benützt. Die drei Briefe sind wegen der Seltenheit des Buches von Blok nach einer Abschrift im Besitz des verstorbenen Professors Fruin neugedruckt worden in Bijdragen en mededeelingen (der Utrechter historischen Gesellschaft) XXII (1901) S. 11—89. Ueber Sorbière (1615—70) s. besonders die Einleitung der Sorberiana; auch Blok a. a. O.

**) Hagae, ubi gallorum et gallizantium plena sunt omnia. Man sehe ähnliche Zeugnisse bei Jonckbloet[4] III 15 ff. und die Anmerkungen.

Der rechte Vertreter der kosmopolitischen Eleganz des Haag, und zwar von seiner liebenswürdigsten Seite, ist Constantin Huygens, der Vater des berühmten Physikers, der Sekretär des Statthalters. Durch früh erworbene Sprachkenntnisse kam er schnell in der diplomatischen Laufbahn in die Höhe, war wiederholt in England und hätte als Attaché bei einer Gesandtschaft nach Venedig fürs Leben gern in Padua promoviert. Er durfte das Kompliment annehmen, daß er französisch schreibe, als wäre er im Louvre geboren, und italienisch, daß er Mitglied der Akademie der Crusca sein könnte. Durch Vielseitigkeit der Bildung erschien er als der typische dilettante der Renaissance; er spielte eine Menge Musikinstrumente; in allen Leibesübungen war er geschickt (mit Ausnahme des Schwimmens) und kannte alle Wissenschaften und Künste. Jedem Natur- und Kunstgenuß im höchsten Grad zugänglich, hat er den Rheinfall von Schaffhausen und die Cypressen des Giardino Giusti in Verona bewundert und bei einer diplomatischen Sendung nach Orange nicht versäumt, im Andenken an Petrarca und Laura Vaucluse zu besuchen. Mit all seinen goldenen Gnadenketten, und trotzdem ihn König Ludwig XIII zum Ritter des französischen Michaelsordens gemacht und ihm die Lilie in sein Wappen verliehen hatte, blieb er ein guter Holländer, voll Stolz auf sein Land, voller Glauben an seine Zeit und ihre Leistungen (wie wir denn zuvor vernommen haben, daß er Rembrandt allen Künstlern des Altertums vorgezogen), voller Ergebenheit für das Haus Oranien, dem er über sechzig Jahre gedient hat. Als Gefolgsmann, ja Faktotum des Prinzen Friedrich Heinrich zu einem unruhigen Leben mit fortwährendem Ortswechsel gezwungen, machte er zu Pferd oder in der Sänfte lateinische Gedichte und hielt, wenn es die Gelegenheit gab, gern ein Symposium mit den Professoren und Humanisten in Leyden oder Amsterdam. Er besaß etwas von der genialen Leichtigkeit und Grazie italienischer Art, wie sie Holland fremd ist; er ging nicht in der Thätigkeit des Tages auf, sondern hielt sich immer etwas über den Geschäften, und es hat etwas Anziehendes, ihn erzählen zu hören, wie er im Alter, wenn ihn die Gicht nicht schlafen läßt, sich in den langen Stunden der Nacht auf die Madrigale der Marini und

Guarino besinnt und sie ins Holländische und Französische übersetzt, wie jenes graziöse

Donò Licori a Batto
Una rosa, credo io, di paradiso;
e vermiglia in viso
Donandola si fece e si vezzosa
che parea rosa, che donasse rosa u. s. w.

Descartes rühmte von ihm, daß er die Dinge verstehe, noch ehe man sie ihm erklärt habe, und wenn Molière im Spott von dem Bildungsschliff der Kavaliere sagt: les gens de qualité savent tout, sans avoir jamais rien appris, so vereinigten sich bei Huygens gründliche Studien und Leichtigkeit der Auffassung, um ihn in den Besitz der gesamten Bildung der Zeit zu setzen. Gewohnt, im Monat seine 100 oder 120 Briefe zu schreiben, hat er dazwischen die Gedichte gemacht, die mehrere Bände füllen, auch wohl eine derbe Theaterposse, über die seine Gegner, an denen es dem tüchtigen Mann nicht gebrechen konnte, die Nase rümpften*). Was aber die Religion angeht, so hätte er kein Adoptivkind der Renaissance und kein Vertrauter des Hofes sein müssen, wenn er ihr viel mehr entgegengebracht hätte als das durch die Politik gebotene Interesse. Er war nicht gleichgültig in Sachen des Bekenntnisses, aber die Humanistenkühle und die überlegene Toleranz, von der man nicht leugnen kann, daß sie inmitten des theologischen Haders manchmal angenehm berührt, lebte auch in ihm. Hier standen Politik und Humanismus im Bund, und es überwogen die Ansichten, denen Moritz von Oranien in seiner gleichmäßigen Abneigung gegen katholische wie kalvinistische Eiferer mit der Frage Ausdruck verliehen hatte, ob die Farbe der Prädestination eigentlich grün oder blau sei. Diese Gesinnung hinderte indessen selbst im Haag nicht eine weitgehende Rücksicht der Politiker auf die Forderungen der streng kalvinistischen Kirche, und lange Zeit hindurch war das Theater im Haag wegen seiner Zügellosigkeit ver-

*) Die Litteratur über Huygens ist seiner Bedeutung entsprechend sehr umfangreich. Ich nenne nur die Namen Jorissen, Worp, Blok, Kalff.

boten. Auch sonst fehlte es nicht an Stellen, wo der holländische Lokalton durch glättenden Firniß und weltmännische Uebermalung durchschlug. Als 1642 die englische Königin herüberkam und mit allerhand Aufführungen gefeiert wurde, bemerkte der deutsche Graf Dohna, der lang in oranischen Diensten stand: „il y avait toujours du hollandais, quand nous voulions donner dans le royal“. Die grossièreté, die ongepolijstheid war nicht ganz wegzubringen, und in dieser Zeit pedantischer Etikette kam es selbst bei Hofe einmal vor, daß ein Streit um den Vortritt zwischen der Frau des englischen Gesandten und einer nassauischen Prinzessin dazu führte, daß die Deutsche jene andere, die vorangegangen war, mit Gewalt zurückzog und der Engländerin eine Ohrfeige erteilte*).

*) Solche Fragen des Vortritts wurden übrigens zu allen Zeiten sehr ernst genommen, wenn auch die Lösung nicht immer so dramatisch war. Ein entlegenes Beispiel in meiner „Weltstellung des byzantinischen Reiches“ S. 7 Anm. 2.

Amsterdam und das holländische Leben.

Gegenüber der ab- und zuströmenden Gesellschaft des Haag, dem Hof des Statthalters, den hohen Beamten, Abgeordneten und Diplomaten bot Amsterdam das dauernde und lebhafte Schauspiel volkstümlichen holländischen Lebens und nationalen Selbstbewußtseins. Man sprach es hier gern aus, daß Amsterdam 27 % der gesamten Steuern allein zahle, und es lag dort immer schon in der Luft, daß die oranische Devise einst an den Wällen dieser Stadt mit der anderen „Gott und Amsterdam" zusammenstoßen würde. Es wird bemerkt, diese Stadt besitze von den vier Elementen keines recht: die Sümpfe machten die Luft ungesund; das Wasser sei schlecht; im Winter sei vor lauter Wasser und Eis kaum Erde mehr da; zum Feuer fehle es an Holz, und man müsse Torf brennen; aber das Geschäft blühe und gleiche alles aus. Die Stadt war ausgedehnt und prächtig und wurde mit Paris verglichen; der Fremde bewunderte die Menge der schönen Häuser, die reichen Läden, die Kostbarkeit der Ausstattung in den Wohnungen; in ganz Europa, fand man, sei nichts der Keyzersgracht Vergleichbares in Pracht und Länge der Häuserzeile und dem reizend wechselnden Anblick der Giebellinien, der

Brücken und Baumkronen. War das alte Rathaus unansehnlich (denn erst nach der Mitte des Jahrhunderts entstand der prunkvolle Neubau), so wies man mit Selbstgefühl auf die benachbarte städtische Wage als den Ort, durch den größere Werte und Reichtümer hindurchgingen als an irgend einer anderen Stelle Europas zusammenzufinden seien. An der Börse vollends könne man die Welt kaufen und verkaufen*). Die Hafenanlagen an der Amstel und im Y, die Docks der ostindischen Kompagnie waren große Sehenswürdigkeiten; man wollte bis zu 10000 Schiffen zählen und verglich sie einer zweiten Stadt, einer schwimmenden Provinz, deren Hauptstadt Amsterdam sei; im Palast der Kompagnie sah man ethnographische Sammlungen von Ostasien, chinesische und japanische Gemälde, Abbildungen von Batavia, von den Molukken und den kaiserlichen Residenzen Japans. Die Gemächer der Aurora im fernen Osten schienen aufgethan (in thalamos, Aurora, tuos iam classibus itum est!). In den Speichern lagen die Schätze des Westens aus Brasilien und Mexiko und die des Ostens, Elfenbein und Tabak, Gewürze und Wohlgerüche neben dem Korn aus Danzig und dem Holz aus Norwegen, Livland und den Wäldern der „Cherusker"; die Orangen und Citronen hatte man so frisch, als hätten sie gar keine weite Reise gemacht; aber die Lebensgewohnheiten waren einfacher als im Haag und in Paris. Es fiel auf, daß etwa ein Abgeordneter der Generalstaaten ohne Pagen und Lakaien bloß mit einem einzigen Bedienten ausging, und vom Kosmopolitismus der Bildung durfte man nicht zu viel erwarten. Eine Amsterdamerin, die Frau des holländischen Gesandten in Paris, sprach kein Französisch und traktierte sie besuchende Landsleute (die über ihren Mangel an Kultur die Nase rümpften) auf gut holländisch mit Bier, Butter und Käse, auf Porzellangeschirr angerichtet, „ce qui sent fort son Amsterdam".

*) Hic mutuis contractibus venditur orbis, hic emitur, sagt Barläus in der Medicea hospes.

Nirgends trat der Abstand des populären Wesens von der einströmenden Renaissancebildung entschiedener zu Tage als in der Thatsache, daß trotz des wahrhaft heidenmäßigen Reichtums und der wirtschaftlichen Erhebung, durch die Holland als das modernste Land von damals erschien, dieses ganze Dasein von einem kirchlich-religiösen Geist belebt und beherrscht wurde. Das Bedürfniß der Berührung und Auseinandersetzung mit Gott und göttlichen Dingen bestand übermächtig fort aus den Tagen der Kriege, da die Not beten gelehrt hatte; die Psalmen und die streitbaren Bücher des Alten Testamentes waren tägliche Nahrung. Was immer in der Gegenwart geschah, wurde mit jener heiligen Ueberlieferung verglichen und an ihr gemessen; hatte man sich im Kampf gegen das mächtige Spanien an dem Gedanken des auserwählten Volkes aufgerichtet, das Gott nicht verlassen werde, so erschien dem Eifer der kalvinistischen Prädikanten und den Siegern der Dordrechter Synode die Gegnerschaft der sogenannten Remonstranten nicht anders denn ein neuer Versuch, das Land in ägyptische Knechtschaft zu stürzen, und Moritz von Oranien, der sich als Politiker auf die Seite des strengen Kalvinismus stellte, sah sich als Befreier und neuen Moses gefeiert. Der Heidelberger Katechismus, das kalvinische Bekenntnißbuch, und die Bibel waren die Gesetztafeln der neuen Theokratie. Für ein versöhnliches und weitherziges oder gar für ein undogmatisches, im Sinn der Renaissance mit Plato oder dem Stoizismus sich berührendes Christentum sollte kein Raum sein. Wie überall, wo die Reformation mit dem Staat verwuchs, hatten die mittelalterlichen Gedankenkreise und Anschauungen ein langes Nachleben. Als am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts in Holland ein Buch gegen Hexen- und Besessenenwahn, Beckers bezauberte Welt, auftrat, erregte es das ungeheuerste Aufsehen. Dieses holländische Dasein war, im großen und ganzen gesehen, so gut wie unberührt von der ästhetischen Weltanschauung der Renaissance und ihrem Trieb, das Individuum zu befreien. Fern ab von jeder Poesie, war es auf das Nützliche, Praktische und Erbaulich-Religiöse gerichtet; daher denn ein wirklicher Dichter jener Tage, Vondel, aus der konfessionellen Befangenheit sich herausrettete und seltsamer Weise zum

Katholizismus, der von einer gewissen Seite her gesehen mit Renaissancekultur gleichbedeutend war, zurücktrat. Der anerkannte und erfolgreichste Dichter der kalvinistischen Seite dagegen, dessen Werke fast so populär und verbreitet waren wie die Bibel, Jakob Cats, war Vondel an poetischer Begabung nicht gewachsen, und als Mensch einer von den mittelmäßigen Köpfen, die es durch talentvolle Akkomodation zu Erfolg und Würden bringen; er bekleidete fünfzehn Jahre lang das Amt des Großpensionars von Holland. Dazwischen und darnach bis in sein hohes Alter schrieb er seine Dichtungen voll behäbiger und didaktischer Prosa. Nichts ist bezeichnender für seine leidenschaftslose, von keinem Verlangen beflügelte Versschreiberei, als daß ihn die Liebe wenig, desto mehr aber Heirat und Ehe inspiriert hat. Der utilitarisch positive Zug seines Wesens tritt darin zu Tage. Alles ist gedanken- und beziehungsreich, mit Reflexion beschwert, und so empfiehlt er dem Leser, wie das Huhn, das nach jedem Tropfen Wasser, den es getrunken, den Schnabel emporstrecke (wie bezeichnend ist dieses Gleichniß vom Hühnerhof des Hausvaters), nach jedem Wort seiner Poesie nachzudenken.

„Hier moet de Leser doen, gelyck de kieckens drinken,
Det is op yder wordt een lange wyle dincken."

Man rühmt seine Fähigkeit der Beobachtung der Wirklichkeit; er ist darin ein rechter Holländer; auch scheut er vor dem Unanständigen nicht zurück. Auf allem aber liegt wie ein Mehlthau die Naseweisheit des Moralisierens; auch die Frömmigkeit seiner zahlreichen religiösen Dichtungen ist grundnüchtern und nicht ohne einige Beigabe pharisäischer Selbstzufriedenheit. Wir sind gewöhnt, an Dichter künstlerische Maßstäbe anzulegen, weil wir von der Aesthetik der Renaissance erzogen sind; das damalige Holland aber liebte Cats und las seine Bücher, weil man sich daran erbaut fand und die Verse nur eben als eine angenehme Zugabe schätzte*). Diese reichen Gegensätze der Kultur wollen wohl beachtet sein; in demselben Land, wo die Kunst von Cats populär war, konnte eine so künstlerische Kunst wie

*) Cats wurde auch sehr bald ins Deutsche übersetzt. Bolte in Tijdschrift voor Nederl. Taal- en Letterkunde XVI 241 ff.

die holländische Malerei erblühen und den moralisierenden Zug, der ihr um die Wende des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts noch anhaftete, abstreifen. Wir werden uns daran erinnern, daß derselbe Boden und dieselben Kreise, aus denen Rembrandt herauswuchs, der Predigt von Cats lauschten: „was sind schöne Farben, wenn nicht gute Sitten den Geist und die Glieder verschönen? Das äußere Gebild ist eitel und muß jeden, der es sieht, langweilen. Denn die körperliche Schönheit ist vergänglich, und Bestand und Wert haben nur die Tugenden der Seele*)." Solchen Kanzelton verlangte man zu hören; die ganze Bildung war kirchlich gefärbt. Als die Wittwe König Heinrichs IV von Frankreich, Maria Medici, 1638 Amsterdam besuchte und nach mehrtägigem Aufenthalt einen Sonntag abreiste, verließ sie die Stadt in der frühesten Morgenstunde, um die Zeit des Gottesdienstes nicht durch die weltliche Rhetorik offizieller Verabschiedung zu stören. Die Macht der Theologen war groß, und die städtische Verwaltung wie der Statthalter mußten, um den inneren Frieden zu erhalten und Verfolgungen der von der Kirche dissentierenden Kreise zu wehren, Sorge tragen, den Eifer der Diener der Kirche zu zähmen. Die weitgehende Freiheit der Rede, die Theologen jeder Zeit üben, fand eine besondere Empfänglichkeit in der allgemeinen Derbheit, ja Rusticität der Sitten. Die Polemik hatte keinen glimpflichen Ton, und wenn man sich im theologischen Hader Schimpfworte wie ‚rasender Hund' und ‚unbeschnittener Goliath' an den Kopf warf, so ist unsere Zeit einer zarteren Religiosität über andere Zeiten nicht zu richten berufen, da der konfessionelle Streit auf den Schlachtfeldern Europas ausgekämpft wurde, und die allgemeine Waffenfreudigkeit die Sitten des täglichen Lebens durchdrang. Wenn die größten dramatischen Dichter jenes Jahrhunderts dem wüsten Gehämmer der Schilde und Waffen, dem Poltern der Stöcke einen breiten Raum geben, wenn die Bühne Shakespeares, zumal in den Historien, voll ist von Schlacht und Gefecht, wenn das Prügeln bei Molière nicht die ultima, sondern die prima ratio

*) Die Stelle bei Derudder, Étude sur la vie et les oeuvres de Cats (1898), S. 179.

ist, so mögen wir uns vorstellen, welche unbändige Freude das Publikum an solchen Thätlichkeiten (die sich bei uns auf das Kasperletheater und seine Besucher zurückgezogen hat) empfand und wie ganz es darin ein Abbild der Wirklichkeit erblickte*).

Ueberhaupt bietet das Theater, hätten wir nicht die Malereien von Hals und seiner Schule, die uns das Geschmacksniveau der Soldaten, und die Werke der Bauernmaler, die uns Kneipe und Kirchweih zeigen, den getreuesten Spiegel der noch unverfeinerten Gesellschaftsformen. Im Parterre des Theaters war kein Kunstpublikum; es wurde gegessen und geraucht und mit Schalen geworfen, geküßt und geschrieen, und als in Amsterdam das neue Theater 1638 eröffnet wurde, las man das Verbot an der Thür geschrieben gegen

> Tobackspijp, bierkan, snoepery
> Nocht geenerley baldadigheyd.
> Wie anders doet, word uitgeleyd,

womit jenen übelen Sitten die Thür gewiesen werden sollte. Was vollends auf der Bühne an schmutzig derbem Ausdruck im einzelnen geboten wurde, und wie weit die Darstellung in Roheit und Schamlosigkeit ging, so daß die Geistlichkeit, deren Nerven nicht schwach waren, allen Grund hatte, das Theater zu bekämpfen, mag hier unbewiesen bleiben**).

Jeder, der von den Höhen der Hochrenaissance zum siebenzehnten Jahrhundert gelangt, wird die nämliche Empfindung haben, als seien gnädige Wolkenschleier zerrissen, die die Tiefe deckten, indeß man im reinen Licht der Höhe wandelte; als würden Stimmen des Abgrunds hörbar, die zuvor

*) Ueber die Beliebtheit von Gefechten auch auf der holländischen Bühne siehe Kalff in seinen Beiträgen zur Geschichte des Amsterdamer Theaters. Oud Holland XIII (1895), S. 23.

**) Jonckbloet[4] IV 168—174 hat in dem Kapitel über Vondel einiges von Kraftstellen zusammengelesen.

geschwiegen, und als qualme uns ein Gedüft und ein Bodensatz von Barbarei entgegen, die wir nicht mehr vorhanden wähnten. Die vornehmen und gebildeten Herrn, die uns in van Dijcks Jconographie begegnen, scheinen Abkömmlinge der Renaissance; aber ihr Extrem kommt erst im siebenzehnten Jahrhundert zu Wort und bildlichem Ausdruck, in Callots misères de la guerre. Hier thut sich eine Welt auf, unerlöst und unbefriedet, durch ihr Dasein allein ein grauenvoller Vorwurf für die Gesellschaft, die im Kult der Bildung und Schönheit die Kluft vertieft hat, die zwischen ihnen und der Masse der Volksgenossen gähnt.

Das Fischer- und Bauern- und Schiffervolk, das sich in einem furchtbaren und grausam geführten Krieg seine Freiheit erobert hatte, bestand nicht nur aus „Geusen". Dennoch trat der Unterschied der nördlichen und südlichen Niederlande, deren Trennung trotz der noch in den dreißiger Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts wiederholten Versuche zur Vereinigung gegen Spanien so gut wie besiegelt war, am schärfsten darin hervor, daß in den südlichen Landen der Adel die Führung hatte, in Holland aber seine Rolle verschwindend klein war. Das plebejische Element hatte hier gekämpft und gesiegt, und von den derben Formen dieses old merry Holland war es noch weit bis zu jener aristokratischen Gemessenheit, die man später als holländische „Deftigheit" so charakteristisch fand. Diese Deftigheit war erst das Erzeugniß jener sozialen Umbildung und Erhebung, aus der ein Patriziat hervorging. Wunderbar schnell bildete sich in den holländischen Provinzen eine Kaufmannsaristokratie, die politisch zur Oligarchie sich auswuchs. Die vor der spanischen Verfolgung aus den Handelsstädten der Südprovinzen einwandernden Firmen hatten, wenn auch vielleicht nur vorübergehend, keine kleine Bedeutung für den sich hebenden Stand, wie denn überhaupt bei dem plötzlichen Erblühen Hollands auf allen Gebieten vom Handel bis zu den Künsten das Element der Réfugiés mit ihrer höheren Kultur in Rechnung gestellt werden muß. Jm Ganzen aber war es eine Standesbildung von gestern,

und das Parvenütum, neben der bäuerlichen Einfachheit der Sitten fiel zumal den Fremden scharf ins Auge. Einem Franzosen ging es gegen sein bereits heikel gewordenes Empfinden, zu sehen, wie hier üblicher Weise mehrere Personen aus demselben Glas tranken; um so mehr erschien an diesen Bauern die Sucht nach Adelstiteln lächerlich, und der französische Gesandte Buzanval sprach schon 1604 davon als einer maladie épidémique de ce pays, de vouloir avoir des lettres de chevalerie. Es hatte mit englischen Adelsverleihungen zu der Zeit, als Königin Elisabeth den Holländern den Grafen Leicester zu Hülfe geschickt hatte, angefangen; nun war der Wunsch allgemein verbreitet. Cats legte seinem von Karl I Stuart empfangenen Adelsdiplom solchen Wert bei, daß er es im Testament seinem Enkel vermachte*). Hooft, der ein Geschichtswerk über Heinrich IV „den Großen" geschrieben, lag mit Erfolg dem holländischen Gesandten in Paris an, den französischen erblichen Adel zu erlangen; Huygens bekam ihn in England, und als Daniel Heinsius die Markusritterwürde von Venedig empfing, findet man hervorgehoben, diese Auszeichnung sei „non brigué ni mendié", da die Jagd darnach das Gewöhnliche war**). Es fehlte nicht an abenteuerlichen Versuchen, sich Genealogien zu erdichten oder sich sonst emporzuschwindeln***), und das neue Amsterdamer Patriziat hat in kühnen Konstruktionen seinen Stammbaum auf den alten Adel des Landes zurückzuführen versucht. Der gewöhnliche, ja regelmäßige Weg war indessen, sich ein Rittergut zu kaufen und nach dieser Herrschaft den Titel zu führen. Die Mittel dazu bot der enorme Reichtum, der sich allen Berichten zufolge binnen

*) Frederiks in Oud Holland VII (1889) S. 187. Mit diesen holländischen Ambitionen hat der Stolz Scaligers auf seine Abkunft von den Veroneser Scalas nichts gemein, worüber ihn als an einem sehr empfindlichen Punkt die Jesuiten angriffen. Scaliger steht hier im Banne der französischen, ritterlich-soldatischen Ueberlieferung.

**) Man sehe z. B. in der Relation des Gesandten Gerol. Trevisano von 1620, wie er nach Venedig über das Anliegen zweier Herrn berichtet, die die Ritterwürde von S. Marco zu erhalten wünschen.

***) Die amüsanteste Erzählung derart über einen Herrn van Heenvliet in den Memoiren Dohnas S. 65 ff.

kurzem zumal in Amsterdam aufsammelte, und vor dem alles, was Gunst und Beförderung brauchte, im Staube lag. Den „irdischen Göttern", wie die Dichter und Schriftsteller gern die reichen Machthaber nannten, wurde in sehr undemokratischer Weise gehuldigt, und bald war der „Bürgermeisterton", Protzentum und Deftigheit ein Stil geworden, der sich sehr merklich von der alten holländischen Ungebundenheit unterschied. Die jungen, vornehm gewordenen Leute in ihren eleganten Mäntelchen, Bändern, Nesteln und Spitzen, mit dem modischen, lang getragenen Haar, das den strengen Prädikanten ein besonderes Aergerniß war, begannen den Ton anzugeben.

Was war aber selbstverständlicher als daß die Elemente, die nach dem Vorgang Italiens überall die Hebung einer aristokratischen Bildungsschicht befördert haben, Humanismus und Renaissancegeschmack, auch im Land des Erasmus von Rotterdam von der oberen Gesellschaft aufgenommen und begünstigt wurden? Seit dem fünfzehnten Jahrhundert galt in Italien der Besitz der klassischen Bildung als neue Adelslegitimation; sie berechtigte zur staatsmännischen Laufbahn. „Nur einem Humanisten traute man die Bildung und Begabung zu, welche für einen Sekretär nötig ist"*). Die Stellung, die Constantin Huygens beim Statthalter einnahm, da er fließend Latein und die anderen Sprachen schrieb, entsprach der Rolle, die einst ein Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Bembo und Sadolet bei den Renaissancepäbsten gespielt hatten, und es gab kaum ein größeres Lob für die holländischen Humanisten, als ihnen zu sagen, daß sie den Ruhm der Gelehrten am Hof Leos X erreicht hätten. Und so griff auch hier jene Vermummung ins Klassizistische und jene Rezeption der Renaissance Platz, die als die „vornehme" Bildung allenthalben sich bevormundend der ruhigen Ausbildung nationaler Triebe angeblich fördernd und entbindend, in Wahrheit aber durch innere Unvereinbarkeit vergiftend gegenüberstellte. Die holländischen Kehlen begannen, nach dem Posilipp zu girren; dort wünschten sie, die würdigere Geburtsstätte gehabt zu haben. „Patria, da veniam, r u s t i c a

*) Burckhardt, Kultur der Renaissance, 1. Ausgabe S. 224.

terra tua est." Das eigentliche Hauptquartier des holländischen Humanismus und des Renaissancedilettantismus, der Herd ihrer gesellschaftlichen Propaganda (da wir die Universitäten früher schon berührt haben) war das Landhaus Muiden des Drostes Hooft, des dynasta Mudanus. Hier verkehrten die „Spitzen" der Gesellschaft, die Dichter und die gebildeten Damen, und man hielt darauf, nie unter der Zahl der Grazien und nie über der der Musen zusammen zu sein. Hier war eine Oase, wo man nichts von Geschäften und den Kolonialsorgen in Indien und Japan hörte, sondern sich von schönen und gelehrten Dingen unterhielt, philosophierte, scherzte und bankettierte, Musik und Litteratur pflegte und die geistigen Genüsse mit Rheinwein und trefflicher Mahlzeit mäßigte. Der Hausherr von Muiden, Hooft, berühmter durch seine vaterländische Geschichte, als durch seine an das Muster Senekas angelehnten Dramen, hatte 52mal den Tacitus gelesen, um seinen Stil zu bilden. In seiner Gesellschaft spannte gern der Professor Barläus aus, wenn er vom Katheder herabstieg, sprach dem Glas zu und freute sich, als ein semipaganus seine Muse für die „Elegantien" der alten Götter und Göttinnen anrufen zu dürfen, statt für die christlichen und religiösen Dinge, die nach seiner Meinung keinen freien Flug gestatteten. Aber in dieser antikischen Maskerade sucht man ohne rechten Erfolg nach einem Herz- und Gemütston. Als Barläus nach 25jähriger Ehe seine Frau verlor, klagte er in einem Brief, wie Tithonus jammere er Morgens auf seinem einsamen Lager, wie um Leucothea Apoll am Tage; als Adonis suche er seine Venus, und wenn er Orpheus wäre, so würde ihn kein Cerberus schrecken, um seine Eurydike zurückzuholen; wäre er Admet, so möchte er wiederholen, was Alkeste gethan, und so geht es Seiten weit in einem gesuchten, wahrhaft parvenümäßigen Stil, der sich mit gelehrten klassischen Brocken brüstet*). Aber auch andere, die nicht Professoren und Gelehrte waren, glaubten ohne den Schatz mythologischer Metaphern, und ohne das ganze Personal des

*) Von Worp mitgeteilt in Oud Holland V (1887) S. 111 f. Aehnlich der endlose gedrechselte Kondolenzbrief an Wicquefort, als dessen Vater starb, zwar ohne klassische Vergleichungen, aber in kältester lateinischer Phraseologie.

Olymps zu beschwören, keine Verse machen zu können*). Manchesmal war denn auch die antikische Draperie nur eine durchsichtige Hülle, wenn man auf Aktualitäten zielte, und sich doch dem nächsten Angriff entziehen wollte. Daraus entstand in der europäischen Litteratur das Genre der sogenannten Schlüsselromane oder Schlüsselstücke, hinter deren antikischen Figuren moderne Gestalten sich erschlossen**).

Bei besonderen Gelegenheiten traten dann die Geschöpfe des holländischen Humanismus aus ihren Konventikeln hinaus in die freie Luft des Tages, und der Amsterdamer, so unantik er war, wurde mit dem heidnischen Olymp behelligt. Kein Anlaß war dazu günstiger als der feierliche Empfang Mariens von Medici, der man wohl zu zeigen gedachte, daß man sich auf medicäischen Geschmack verstehe und derartiges auch könne. Es verlohnt, um von der Renaissanceinvasion einen Begriff zu geben, der Schilderung dieser Feste eine kurze Aufmerksamkeit zu widmen.

Für den Empfang der Königin lag an der Ostschleuse des Haarlemer Meeres beim Gasthaus zum Hirsch ein prächtig geschmücktes Schiff der Ostindischen Kompagnie bereit; indessen zog die Majestät den Landweg vor und kam, geleitet von dem in Gala uniformierten Amsterdamer Reiterkorps, dem drei Trompeter in Purpur vorausritten, unter dem Geläut der Glocken und furchtbarem Krachen der Geschütze Nachmittags in der Stadt an. Die zwanzig städtischen „Centurien", die Bürgermilitärkompagnien, über 2000 Mann mit Lanzen oder Büchsen (von der Art wie auf Rembrandts Nachtwache) bildeten Spalier. Denn das Gedränge war ungeheuer. Die Fenster, die Dächer, die Aeste der Bäume, die Raaen der Schiffe, selbst die Giebelzieraten der Häuserfronten waren von verwegenen Kletterern besetzt; nie, meinte die Königin, weder in Italien noch in Paris, habe sie auf engem Raum so viel Menschen beisammen gesehen. Es gab Empfang und feierliche Rhetorik; am Dam und

*) Man sehe bei Jonckbloet[4] IV 328, 360 und überall die Beispiele von Reyer Anslo, Antonides van der Goes, Jonctys u. s. w.

**) Ich erinnere unter vielen an Barclays berühmte Argenis, an Vondels Palamedes, an Colters Iphigenie.

am Schweinemarkt standen Triumphpforten, und man sah die Vermählung Mariens mit König Heinrich IV dargestellt, mit Hercules, Mars und Pallas zur Seite, da die Renaissance nun einmal diese Heidengötter den Schutzpatronen und Heiligen untergeschoben hatte; dann die Königin wieder auf einem Löwengespann, von ihren fürstlichen, kronentragenden Kindern und von Allegorien umgeben. Es regnete die vier Tage ihres Aufenthaltes Gedichte und Aufmerksamkeiten; als Parole für die Soldaten ward „Maria" ausgegeben; die Direktoren der Ostindischen Kompagnie laden sie ein, und sie wird zu einem Buffet geführt, besetzt mit den Delikatessen des Ostens und durchduftet von Moschus, Sandelholz und arabischer Myrrhe; man verehrt ihr Porzellanvasen, japanische Lack- und Perlmutterarbeiten. Auch die Judengemeinde will nicht zurückbleiben und sendet für den königlichen Tisch die Spezialität ihres Backwerkes, ungesäuerte Brode. Das Hauptfest aber fand auf der Binnenamstel statt, wo eine schwimmende Insel, „ein neues Delos", künstlich gebildet war. Ein Schiff erschien, das Neptun, umgeben von den vier Erdteilen, und Mercur als Schutzpatron von Amsterdam trug; dann eine Folge von Darstellungen, die Eltern der Gefeierten, die medicäischen Ahnen, die Krönung der Stadt Amsterdam durch Kaiser Maximilian unter Assistenz der Kurfürsten des Reiches; endlich in fünf Bildern die Verheerung Frankreichs durch die Bürgerkriege mit reichlichen Personifikationen und Allegorien und seine Wiederherstellung durch Heinrich IV, den gallischen Hercules; man sah Vulcan, wie er mit einem eisernen Reifen den auseinandergehenden gallischen Globus wieder zusammenschmiedete. Der ganze Olymp war zur Mitaktion aufgeboten. Schließlich ward eine Seeschlacht aufgeführt, bei der alle Mitwirkenden reichlich Amstelwasser zu schlucken bekamen.

Man wird, indem man sich diese Festlichkeiten vergegenwärtigt, alsbald an den Introitus Ferdinandi erinnert, den Rubens wenige Jahre vorher in Antwerpen zu Ehren des spanischen Infanten arrangiert hatte, oder an die mit allegorischen Gestalten und heidnischen Nuditäten durchwobenen Gemälde seines Luxembourgzyklus, der ja auch der Verherrlichung der Medicäerin diente. Man nahm diese Ausdrucksweise der italienischen Renaissance wie ein

unentbehrliches Requisit des Feststils herüber; sie drängte sich auf die dramatische Bühne wie in die Festimprovisation der öffentlichen Straße. Bei ähnlichen Gelegenheiten konnte man den Statthalter Friedrich Heinrich als Perseus dargestellt finden, der Andromeda-Holland befreit. Auch die Aufführungen bei der Friedensfeier von 1648 waren voll von diesem importierten Schwulst, und sicher war man besonders stolz, auch in diesen Stücken auf der Höhe der Mode zu stehen.

Die Stadt Amsterdam ließ eine offizielle Beschreibung der medicäischen Festlichkeit abfassen, wie dies auch bei späteren Anlässen wiederholt wurde. Den Text schrieb Barläus, und das Buch, das lateinisch und holländisch erschien, war mit schönen Kupfern geziert*). Freilich schauen uns diese Bilder seltsam an. Eine wohlgenährte Holländerin, der man einen Helm aufsetzt und ein Medicäerwappen in die Hand giebt, wird, auch wenn man sie von allen Extremitäten her gehörig dekolletiert, noch immer keine Pallas, und so mag man es überhaupt für eine Illusion und eine klassizistische Hyperbel halten, wenn Vondel Amsterdam als ein neues Thal Tempe begrüßte.

Die Amsterdamer Humanisten waren doch nur ein enger Kreis, und von den lebenden Bildern jener Festlichkeiten wissen wir bestimmt, daß sie von zwei Männern entworfen waren, dem Arzt und Dichter Samuel Coster und dem Advokaten Johannes Victorinus (alias Jan Vechters), die zu den Freunden des Muidener Schlosses gehörten.

Im Grund ist es gewagt, von der vorlauten Litteratur, die gern das Urteil der Nachwelt verführt, auf das Leben selbst zu schließen. Regte sich selbst in den Humanisten etwas wie Schamgefühl darüber, daß sie die Muttersprache vernachlässigten, so ist überhaupt das holländische Herz unter

*) Der Titel ist Medicea hospes. Im cabinet des estampes der Pariser Bibliothèque nationale sah ich ein Exemplar dieser Festschrift, jedes Blatt auf großes Format aufgezogen und die Kupfer mit der Hand koloriert, in einen prächtigen Folioband zusammengebunden mit den Festbeschreibungen des Einzugs der englischen Majestät 1642, der Aufführungen von 1648 und des Einzugs König Karls II 1660. Hinsichtlich der Kupfer ist auf die Arbeit Dozy's in Oud Holland XV (1897) S. 34 ff. zu verweisen. Für die Mode allegorischer Darstellungen auch auf das Kapitel Jonckbloets über Jan Vos.

der wälschen Maskerade und Vornehmthuerei nicht zu verkennen. Der Zauber der schönen Form, der sich in Italien übermächtig zeigte, seit die Politik selbst Kunst und Virtuosentum geworden war, erwies sich als ungefährlicher in einem Land, das von ästhetischer Stimmung noch wenig berührt, von Politik und kirchlichen Interessen erfüllt war, und dessen Politik einen sehr sachlichen Inhalt und sehr bestimmte Ideen vertrat. Der spanische Krieg, der nun doch nach zwölfjähriger Unterbrechung seit 1621 weiterging und neben dem dreißigjährigen Krieg in Deutschland seine eigenen Bahnen behauptete, hielt die Gemüter in Holland in der nun schon traditionell gewordenen Empfindung starken nationalen Selbstgefühls und des Glaubens an das eigene Recht und die eigene Kraft. Es hatte noch Geltung, was der Dichter ausgesprochen:

„Wenn's Land Gefahr läuft, ist jedweder Bürger ein Soldat."

Mit Verachtung sah man auf die hispanisierten Südprovinzen, auf die kulturell überlegenen, aber politisch ohnmächtigen Lande von Brabant und Flandern und war zufrieden mit der bäuerlichen Einfachheit der Nordprovinzen, die in aller Unbildung das Eine, was notthat, in wortloser Entschlossenheit ergriffen und vollführt hatten. Eines der erfolgreichsten Stücke der Amsterdamer Bühne, worin dieses Thema in derber Lustspielweise behandelt wurde, war Bredero's Jerolimo, der spanische Brabanter, gegenüber dem unerzogenen und gutmütigen Amsterdamer Volk der verwälschte Südniederländer, der prahlerische arme Junker, mit all seinen höfischen Formen ein Bankerotteur, die Karikatur des spanischen Hidalgo.

Auch das militärische Selbstgefühl wehrte sich gegen den humanistischen Ueberlegenheitsdünkel. Die Hochschätzung der Alten war ja nicht allein im Kult der Schönheit begründet; vielmehr war für das praktische Leben und für vielerlei Wissensgebiete die alte Litteratur als Ratgeberin und Auskunfterteilerin noch unentbehrlich. Wenn sie nach dieser Seite durch die moderne Wissenschaft und insbesondere die Naturwissenschaft entbehrlich geworden ist, und das Interesse an ihr in ein antiquarisch-historisches sich verwandelt hat, so war die Lage zu Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts noch eine ganz andere.

Die kosmopolitisch gewordene Renaissance stand im Zenith ihres dogmatischen Ansehens. Der Katalog der Bibliothek Moritzens von Oranien, eines der größten Strategen, dessen Lager eine Art Universität der Kriegskunst zumal für den protestantischen und hugenottischen Adel bildete, ist neuerdings bekannt geworden*). Es ist kein Virgil und kein Horaz darin, aber Cäsar in mehreren Ausgaben, Xenophon, Livius und Tacitus, Aelian und Polyän, Marc Aurel und Macchiavells discorsi. Die Editio princeps der Taktik des byzantinischen Kaisers Leo hat der Leydener Philologe Meursius dem Prinzen Moritz gewidmet. Das Studium der antiken kriegswissenschaftlichen Litteratur war, wie man sieht, Vorschule und Begleiterin der Praxis. Doch fehlte es begreiflicherweise nicht an Kriegsleuten, die von der Theorie und zumal einer so uralten, weniger hoch dachten. Als eines Tages der Graf Christian von Dohna im Zimmer des jungen oranischen Prinzen Wilhelm einen Plutarch fand, meinte er, was der Vater des Prinzen, der Statthalter Friedrich Heinrich geleistet, sei doch mehr als die Thaten der Alten, und die Eroberung von Mastricht, dessen Fall 1632 die spanischen Verbindungen zerschnitt, sei ein ander Ding als die Eroberung Alesias durch Julius Cäsar, da dieser doch nur gegen wilde Gallier, sozusagen gegen Vieh gekämpft habe, aber nicht gegen gute und disziplinierte Soldaten. Um einen Fürsten zu erziehen, bedürfe es des Umgangs mit Leuten von Welt und mit Büchern von Welt, aber nicht der Pedanterie vermeintlicher Klassiker**). So ganz leicht ging es also doch nicht, das trotzige Selbstgefühl einer jugendlichen Nation vom Ansehen einer fremden Gedanken- und Erfahrungswelt zu überzeugen, und etwas wie die querelle des anciens et des modernes, die nachmals die litterarischen Kreise Frankreichs so lebhaft beschäftigen sollte, lag allenthalben in der Luft Hollands, wenn es auch diesseits des Kanals nicht zu einer so hochmütigen und grundsätzlich ausgesprochenen Verachtung von Ueberlieferung und Altertum gekommen ist, wie sie in England Baco's instauratio magna vertrat.

*) Veröffentlicht von Chroust in Oud Holland XV (1897) S. 14 ff.

**) Mémoires de Fréd. de Dohna S. 56 f.

Das Problem der holländischen Kultur.

Es ist fast ein Gemeinplatz geworden, den modernen Geist, wo immer er zuerst seine Flügel geregt hat, als den Befreier von mittelalterlichem Dunkel, von mittelalterlicher Gebundenheit zu begrüßen. Aber damit wiederholt man nichts weiter als das historische Schlagwort eines Emanzipationskampfes, die Negation, mit der er sich vollzog; die Frage nach dem neuen Inhalt wird darüber vergessen. Vielleicht kommt einmal die Zeit, wo man die Antike, die sich als Bundesgenossin dem Werden des modernen Geistes zugedrängt hat, als seine größere Feindin betrachten wird denn das Mittelalter. Vielleicht kommt die Zeit, da man erkennen wird, der moderne Geist sei, indem er sich von der Antike umgarnen ließ, der schlimmsten Reaktion verfallen, und statt sich von ihr beflügeln zu lassen, sei er von ihr mit Ketten (wenn auch vielleicht mit Rosenketten) umwunden worden.

Niemals in Wahrheit ist die Antike untergegangen. Keine Macht der Welt, auch nicht das Christentum, hat einen so ungeheueren Anteil an der Weltgeschichte wie die Antike. Es ist besser, sich das einzugestehen als sich darüber zu täuschen. Auch giebt es in der ganzen Weltgeschichte nichts

Rührenderes und Ergreifenderes als die Versuche, eine volle Unabhängigkeit von ihr zu gewinnen. Immer wieder sind diese Versuche gescheitert; aber sie sind erneuert worden und müssen erneuert werden. Denn die Vergangenheit darf nicht Herr werden über unser Recht auf die Zukunft.

Die im Mittelalter zu Tag tretende Geburt der modernen Nationen war ein Anfang; es ist wie das feierliche Grauen des Tages, wenn in die kalten Schatten das rote Licht fährt, der Augenblick, da die nationalen Sprachen gegen das Latein der Kirche und das Latein der Litteratur ihr Recht durchsetzen, da die Gestalten der Nibelungen auftauchen gegen Eneit und Trojasage, da die Gothik ihre Thürme zum Himmel hebt, im Geist und im Buchstaben, in der Form wie im Inhalt fern, ja entgegengesetzt der Antike. Diese verheißungsreiche Entwickelung wurde durch die Renaissancekultur abgebrochen. Es war nun einmal beschlossen, daß an Stelle des natürlichen Wachstums eine aufpfropfende Erziehung treten solle. Niemand könnte sich, ohne lächerlich zu werden, beifallen lassen, mit der Kritik eines Einzelnen die Weltgeschichte korrigieren zu wollen.

Die Renaissance hat den Begriff der Bildung im modernen Sinne mit der vorwaltenden Betonung der wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen geschaffen. Indem sich die obere Gesellschaft dieser Bildung bemächtigte, hob sie sich von der Masse des Volkes und ihrer vorzugsweise religiösen Bildung hinweg, die nun als Unbildung nicht anders denn in einem Gegensatz erscheinen konnte. Der stärkste Rückschlag, der von dieser Seite gegen die Renaissance erfolgte, war die deutsche Reformation, und die Thatsache eines solchen Rückschlags machte auf der Renaissanceseite einen tiefen Eindruck. Das weltgeschichtliche Resultat dieser Bewegung war, daß die Renaissance ihre Basis verbreiterte und nun auch Religiosität, mindestens im Sinn äußerer Kirchlichkeit, in das Postulat ihres Bildungsbegriffes aufnahm.

Der starke Zusatz erkältender Konvention in diesen Vorstellungen springt in die Augen; das Innerliche wurde grundsätzlich veräußerlicht, die ganze Bildungspädagogik in ein System von Regeln gebracht. Indem die Renaissance beispielsweise die Kunst als ein Element der allgemeinen Bildung

proklamierte, hat sie die Konsequenzen ihres Aristokratismus gezogen. Der Fürst, der Gebildete soll es als seine Standespflicht ansehen, auch wo innerliches Interesse fehlt, die Kunst zu pflegen. Es ist seine Repräsentationspflicht. Daß die Kunst drei Jahrhunderte von diesen Anschauungen gelebt hat, kann man ihr ansehen. Sie ist zu gutem Teil Mittel der Repräsentation geworden, und die Innerlichkeit ist ihr verloren gegangen.

Nirgends ist in größerem Maßstab dieses Renaissanceexperiment gemacht worden als in Frankreich. Der Rationalismus, das eigentliche Fundament der Renaissance, hat sich hier im Zentralisieren und Reglementieren erschöpft, um planmäßig zu zivilisieren. Denn vor Ludwig XIV und Colbert stand das Mittelalter hier noch aufrecht. Als Bernini für den Umbau des Louvre nach Paris gerufen wurde, hatte er den Eindruck eines Soldatenstaats; man lud ihn alsbald zu einer Truppenrevue; die Soldaten waren die größte Sehenswürdigkeit des damaligen Frankreich. Einer der Marschälle bat ihn in sein Haus, da seine Frau an Kunstfragen Interesse nehme; er selbst wisse nichts davon, worauf Bernini mit dem Beispiel Luculls und Caesars replizierte, die große Feldherrn gewesen seien, aber im Frieden höheren Genüssen nachgetrachtet hätten. Von den Musenhöfen, die sich in Italien seit langem um die Kondottieri, Fürsten und Kardinäle gesammelt, war noch wenig nach dem Norden gedrungen. Dies wurde nun nachgeholt, und es ist bekannt, mit welchem Erfolg. Ueberlegung und Regel, Rationalismus und Akademismus standen Pathe; die Bildung verlangte eine gebildete Kunst; die Rezeption der Antike vollzog sich in vollem Umfange. Die Tradition, die so gegründet worden, hat sich bis heute behauptet. Sie ist ein Stück Leben und Macht Frankreichs geworden. Daß sie aber das g a n z e Frankreich sei, möchte schwerlich jemand beweisen. Pascal und Portroyal sind im Schmollwinkel geblieben, und wo ist die Spur des grandiosen französischen Mittelalters, seiner Kreuzzüge, seiner Mystik und seiner Kunst, die nicht aufgegangen sind in Jesuitismus und sacré coeur?

Dies war die Schicksalsfrage, vor die das kleine Holland im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts gestellt wurde. Die Kultur der Welt war die der Renaissance; sie hatte am Kanal nicht Halt gemacht; sie fand ihren Weg bis nach Stockholm zur Tochter Gustav Adolfs. Wenn England der Schauplatz war, wo dem Fürstenabsolutismus des Jahrhunderts zuerst die große „Rebellion" sich entgegenwarf, um neue Gedanken zu verwirklichen, sollte vielleicht Holland ausersehen sein, einen anderen, nicht minder mächtigen Absolutismus, den der Renaissance, zu brechen?

Die politischen Voraussetzungen waren günstig. Es war kein Einheitsstaat vorhanden, der in politischen und kulturellen Fragen durchgegriffen hätte. Ueberall Freiheit und Partikularismus, ein Fortschreiten durch Kompromisse. Kein zersetzender Individualismus, sondern eine stillschweigende Einigkeit über wesentliche Dinge, ein gegenseitiges Verantwortlichkeitsgefühl, Sicherheit, Ruhe und Mut*). Eine herrschende Aristokratie in der Bildung begriffen, aber noch nicht gefestigt. Sie war noch zu jung, um in Verbindung mit dem Humanismus der modischen Renaissance Autorität zu bilden und mit ihrem Geschmack dem Volksganzen zu imponieren. Die Litteratur, gegenüber der bildenden Kunst der empfindlichere Gradmesser der öffentlichen Meinung, zeigt eine große Mannigfaltigkeit aus der Fremde zudringender Elemente, von denen der Klassizismus nur ein einzelnes war. Auf der Bühne stand das gelehrte, antikisierende Drama den Ritter- und Abenteuerstücken und Historien englischer, spanischer und französischer Art gegenüber, der vielverschlungenen, romantischen Begebenheit mit Kampf, Entführung und Liebesintrigue. Das italienische Schäferspiel, das Erzeugniß einer müde gewordenen, von ernsten Geschäften ausgeschlossenen und thaten-

*) Fremden fielen die Schöpfungen des Gemeinsinns besonders ins Auge, die schönen öffentlichen Anlagen und Bauten, die gemeinnützigen und Wohlthätigkeitsinstitute. Noch im letzten Viertel des Jahrhunderts hebt Temple in seinen remarques sur l'état des Provinces unies diesen Zug hervor (im 4. Kapitel).

losen, nach Arkadien entflohenen Gesellschaft trat wie ein fremder, modischer Ton neben die Anfänge eines holländischen Sittenlustspiels. Wenn die Humanistenkreise Akademien zu stiften gedachten, um durch Apoll und die Musen die Barbarei zu sittigen und die Kluft zu füllen, die Holland als Ganzes von der gebildeten Welt trennte, so war weiten Kreisen des Landes eben diese Bildung verdächtig. Wenn die geistreichen Dilettanten des Muidener Kreises nach den Regeln der klassischen Poetik Dramen schrieben, so gefiel dem Publikum des Theaters der bunte Wechsel von Ort und Zeit und die farbige Fülle besser als die magere Doktrin und ihre Anwendung, und wenn Daniel Heins mit pontifikaler Sicherheit in seiner Bearbeitung der aristotelischen Poetik verkündete, das Drama habe keine Karaktere darzustellen, sondern Handlung*), so brach eben jenseits des Kanals durch den Nebel der Bücherweisheit, dem roten Nordlicht gleich, der Genius eines Dichters, der in seinen Dramen nach umgekehrter Regel schuf und Karaktere zeichnete, die sich der Phantasie der Menschheit tiefer eingeprägt haben als alle Poetiken der Welt. Vielleicht die Hauptsache war aber, daß die Kreise der neuen Bildung sich durch ihre religiöse Haltung isolierten. Inmitten des lebendigen Interesses für Religion und Kirche standen sie mit ihrer Lässigkeit einsam und mit ihrem Spott über die heiligen Fledermäuse und Kircheneulen fremd der Masse ihrer Landsleute gegenüber. Wäre nun ein überwältigendes Talent unter ihnen aufgestanden, oder gar ein Genius, so möchten sie wohl breiteren Einfluß gewonnen haben. So aber ging von ihnen als stärker strahlendes Licht nur Vondel aus, und dieser hatte durch seinen Glaubenswechsel eine Schranke zwischen sich und die Nation gesetzt. Joost van den Vondel ist die höchste Erhebung der damaligen holländischen Litteratur. Er besitzt dichterischen Schwung, Pathos und den langen Athem strömender Rhetorik, die den anderen versagt sind. Der dogmenstrenge, starre, unästhetische Calvinismus stieß ihn zurück, während die formale Bildung der Humanisten ihn anzog. Vielleicht war es vor allem das

*) „Fabulam non homines qua homines exprimere vel imitari, sed qua agunt . .“ Heinsius, de tragoediae constitutione liber.

Bedürfniß seiner künstlerischen Phantasie, das ihn zum Katholizismus zurückführte; er wollte den heidnischen Mythus so wenig missen wie den katholischen. Daß er hierin nachgab und zum alten Bekenntniß zurücktrat, hat ihn um die Rolle gebracht, die ihm sonst beschieden gewesen wäre, der Milton Hollands zu werden. Es gebrach ihm jetzt die dem nationalen Dichter unentbehrliche Resonanz gemeinsamer Ueberzeugungen in den Fragen, die für die damalige Stellung Hollands immer die wichtigsten blieben. In dem Werk seines Alters, im Lucifer, hat ihm der Abfall der Niederlande vorgeschwebt; er zielte mit dem abtrünnigen Engel auf Wilhelm von Oranien und verknüpfte symbolisch die politische Rechtsfrage mit dem Mythus der sträflichen Auflehnung gegen die geheiligte und göttliche Autorität. Er konnte in keinen stärkeren Widerspruch gegen das religiöse und politische Credo der Holländer, welches ein und dasselbe war, geraten.

Zu den Elementen des Widerstandes, die sich gegen die Renaissancekultur sammelten, ist schließlich noch eines, das mächtigste, zu erwähnen. Es ist der Faktor von Blut und Rasse, den man als eine letzte Erklärung anzurufen pflegt, obwohl dies eine Rechnung mit unbekannten Größen ist. Man muß sich dabei gegenwärtig halten, daß die nördlichen und südlichen Niederlande eines Stammes sind, und daß ihre gänzlich verschiedene Kultur, die schließlich in dem Gegensatz Rubens' und Rembrandts gipfelt, nur aus ihrer gänzlich verschiedenen Erziehung und Geschichte zu begreifen ist, womit dann der Begriff Rasse von selbst aus dem einer irrationalen, unveränderlichen Substanz sich in den einer historisch gewordenen und modifizierten Größe verwandelt. Wenn man zur Erklärung der Rezeption der Antike in Italien am Ausgang des Mittelalters die Wahlverwandtschaft des halb antik gebliebenen italienischen Volksgeistes ins Treffen geführt hat, so mag man wohl oder übel den Widerstand Hollands gegen die Renaissance aus der Sonderart des dortigen nationalen Ingeniums erklären. So tritt denn der leicht beweglichen Phantasie, der Illusion der Schönheit

und Poesie, der Mythologie und dem Pathos, kurz allem über die Wirklichkeit hinaus Begehrendem, die Wirklichkeit Negierendem ein Naturell entgegen ohne Pathos, ohne den Kult der äußeren Schönheit, ohne das Bedürfniß fortwährender Illusion, die nüchtern niederdeutsche Art, von der Wirklichkeit als dem Gegebenen auszugehen, sie sinnend zu vertiefen, statt über sie wegfliegend zu träumen. Das platte Land scheint auch in geistigen Dingen verwandte Gestaltungen zu begünstigen. Schwung und Poesie waren nicht die Eigenschaften, die man den Holländern zutraute, und in Paris wollte man finden, ihre Verse röchen nach Bier. Das nüchtern Bäuerliche und Einfache der Zustände schlägt so sehr durch, daß selbst die gebildeten Humanisten für ihr Pathos keinen langen Athem besitzen und zu bald in einen Ton herabsinken, der uns trivial anmutet. Was soll man sagen, wenn selbst Vondel den weißen Alabasterbusen einer Schönen mit einem Süppchen geronnener Schafmilch vergleicht? wenn die poetische Anrede: liebes Süßmilchherz begegnet und wenn Barlaeus den geschmacklosen Einfall hat, den Drang nach Poesie mit einem Hautausschlag zu vergleichen, der anhaltendes Jucken verursache.

Einer der besten Gradmesser für die Art einer Nation und ihrer kulturellen Entwickelungsstufe ist die Rolle, die den Frauen zufällt. In Frankreich wie überall, wo die Renaissance Boden gewann, begannen in den gesellschaftlichen Zirkeln die Frauen zu dominieren; es hat in Holland nicht an Versuchen ähnlicher Auszeichnung gefehlt; aber sie waren spärlicher. Fremde fanden die holländischen Damen nicht weniger schön als die Pariserinnen; besonders die Frische des Teints findet Bewunderer; aber man konstatiert die größere Trägheit von Blut und Temperament. Liebes-, Eifersuchts- und Rachegeschichten fehlen. Man begegnet der Erörterung, was wohl die Ursache sei, daß die Liebe in Holland nicht als eine Passion erscheine, ob die allgemeine Freiheitsliebe selbst einer Herrin des Herzens ungern sich füge oder ob das überall verbreitete Geschäftsinteresse nichts anderes aufkommen lasse oder ob es dem dortigen Temperament von Natur an Leidenschaft und Hitze fehle. Der gute Ruf der Ehen, so wird an-

gedeutet, schreibe sich, genau wie die Ehrlichkeit der Geschäftsleute, mehr von Phlegma und Gewohnheit als von einer besonderen Moralität her. Die Zähigkeit der Holländer wird — und dies ist keine üble psychologische Beobachtung (Temple hat sie ausgesprochen) — mit ihrer Phantasielosigkeit erklärt; denn wer einen unruhigen Geist habe, finde sich bald zu dem bald zu jenem gelockt und bleibe nicht bei seinem Vorhaben.

War somit der gesellschaftliche Zustand noch nicht allzuweit von seinem natürlichen Boden entfernt, fremde zivilisierende Einflüsse noch ohne tiefere Bedeutung, und kann man den Geist, der zu Tage trat, als einen bäuerlich-ordinären bezeichnen, so kam zu diesen Gegebenheiten ein Agens hinzu, das der allgemeinen Kultur des siebenzehnten Jahrhunderts angehörte, gerade in Holland aber in den unentwickelteren Zuständen ein großes Entgegenkommen fand, der Naturalismus. Es gehört zu den schwierigsten, noch kaum angegriffenen Aufgaben historisch-philosophischer Forschung, die Abwandlungen und Verschiebungen der menschlichen Psyche von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Generation zu Generation zu verfolgen. Vergleicht man das sechszehnte und siebenzehnte Jahrhundert, die Zeit der Renaissance und der Reformation mit der des dreißigjährigen Kriegs, so ist es, als habe man sich an den subtilen Feinheiten der Form, an der haarspaltenden Dialektik der Gedanken müde gedacht und gestritten und gehe nun zu den elementaren Argumenten der Fäuste über. Das ganze Dasein verliert etwas von seinem geistigen und ästhetischen Karakter; aus den Bildungs- und Ueberbildungstendenzen rettet ein Rückschlag vollsaftiger, ja derber Natur. Nach der Apotheosierung und Verflüchtigung des Menschlichen in ein Uebermenschliches folgt die derbsinnliche Mächtigkeit erdgeborener Kreatur. Breitspurig, wie die Gestalten des siebenzehnten Jahrhunderts vor unserer Phantasie stehen, in breitkrämpigen Hüten und wallenden Federn, in Stulpstiefeln und Lederkollern, brauchen sie eine größere Erdfläche, sie leben auf größerem Fuß und haben einen Blutreichtum, der den Aderlaß zur Bedingung der Gesundheit macht.

Ueberall tritt dieser Zug stärkerer Erdschwere im gesteigerten Naturalismus zu Tage. Aber nicht allenthalben kann er sich gleich frei entfalten. In Italien bleibt er das Sammelwort einer Partei; zu mächtig stehen ihm Tradition und Kult der Form entgegen. Zumal auf dem Gebiet der bildenden Künste ist Stil und Ideal so mächtig, daß arte und natura nur als Gegensätze empfunden werden. Erscheinungen wie Caravaggio haben revoltierend gewirkt; aber sie sind überwältigt worden, und ihren nachhaltigsten Eindruck haben sie auf Ausländer hinterlassen *). Wurde somit der Naturalismus als Ausdrucksmittel innerhalb der italienischen Kunst isoliert und ausgestoßen, so zeigt sich doch in diesem Fall, wie unzureichend eine Beurteilung der bloß formalen Seite sein würde, die den Naturalismus etwa als Kontrastwirkung eines hohl gewordenen Manierismus konstruieren wollte. Denn seine Wurzeln lagen viel tiefer. Formal lehnte die italienische Kunst den „vulgären“ Ausdruck, in der Konsequenz des ihr anerzogenen Aristokratismus und des Sinnes für das konventionell Beliebte, den „decoro“, ab; stofflich aber wurde sie zu weitgehenden Konzessionen gezwungen, indem die Kirche, die große Nährmutter der Kunst, mit jenem Aristokratismus doch nicht bestehen konnte. Es war eines der großen Momente der neuen Propaganda der restaurierten katholischen Kirche, den Volksinstinkten entgegenzukommen und sie mit Mitteln und Sensationen zu fesseln, die der Grobheit der gemeinen Sinne entsprachen. Dieser neuen Demokratisierung der Kirche ensprang der Kult des Gräßlichen und Aufregenden, der seine Nahrung aus einer Asketen- und Henkerphantasie zog. Die Gladiatorenspiele gehörten der Vergangenheit; hier aber waren die neuen circenses, die durch Roheit und Grausen, Blut und Mord, wenn auch alles nur Bild war, die Menge anzogen und erbeben machten. Darstellungen der gräßlichsten Martyrien, der ausgesuchten Foltern, das Ekelhafte und Häßliche wurde von der aristokratischen Kunst Italiens gefordert, auf daß sie zur Masse hinabsteige und sie ergreife.

---

*) Hinsichtlich Rubens' ausgezeichnet Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, S. 15—18.

Diese Erscheinung reicht weiter als die katholische Kirche. Wo immer eine volkstümliche Kunst von Spanien bis nach England und Holland damals sich Bahn brach, da wiederholte sich jener Kult des Gräßlichen. Die dramatische Bühne ist dafür eine beredte Zeugin. Wie die Handgreiflichkeiten mit stumpfen und scharfen Waffen, mit Säbeln, Dolchen und Stöcken, so waren es Verbrechen, Mordthaten und Geistererscheinungen, die das Publikum, unersättlich im Bedürfniß nach Gruseln, verlangte. Und da die Phantasie der Heidenzeit hierin ein Repertoire zusammengebracht hat, das schwer zu überbieten ist, so schwammen selbst die Humanisten in der populären Strömung und durchsuchten Ovids Metamorphosen, die alten Tragiker und besonders Seneca nach Schauergeschichten und Entsetzlichem. Medeens Kindermord und Thyestes' gräßliches Mahl kamen den Nerven des siebenzehnten Jahrhunderts eben recht. Wenn bei der Darstellung der Eroberung Trojas das kleine Söhnchen Hektors vom Thurm geschleudert wurde, so fiel, wie ein gleichzeitiger Bericht von Amsterdam sagt, die Last des Körpers den Zuschauern so hart und härter aufs Herz als auf den Boden der Bühne, und überall strömten die Thränen. Wenn bei der Sündflut gemalte Leichen über die Szene geschleift zu sehen waren, so war auch dies höchst rührsam. Costers armer Lazarus mußte handgreiflich zeigen, wie der Reiche in der Hölle saß und nach einem Wassertropfen schmachtete. In Costers Itys hatte Procne ihr Kind, um sich am Vater zu rächen, auf offener Bühne zu erwürgen, in Stücke zu hacken und dann mitzuteilen, nun gehe sie, um das noch warme Fleisch zu braten, damit es der Vater als Wildpret genieße. Einen der größten Erfolge dieser Richtung erzielte Jan Vos, dessen Tragödie Titus en Aran oder Rache um Rache im November 1641 zur ersten Aufführung kam. Es war genau die Zeit, da Rembrandt an der Nachtwache arbeitete. Es ist der Mühe wert, den Inhalt jener Tragödie mitzuteilen*).

Der römische Feldherr Titus Andronicus feiert seinen Triumph über die Gothen und führt deren Königin Thamera samt dem überwundenen

*) Ich gebe ihn nach Jonckbloet[4] IV 383.

Häuptling Aran, einem Mohren, der Liebhaber der Königin ist, mit im Triumphzug. Aran soll darnach sterben. Aber die Königin rettet ihm das Leben, indem sie den Kaiser von Rom heiratet. Aran brütet Rache gegen Titus Andronicus. Des Titus Tochter ist die Verlobte von des Kaisers Bruder; nun stiftet der Mohr die Söhne der Thamera auf, diesen Bruder zu ermorden, an der Tochter des Titus Notzucht zu üben, und, damit Niemand die Thäter verrate, der Aermsten Zunge und Hände abzuschneiden. Dies geschieht, und der Mohr weiß zudem den Verdacht, den Mord begangen zu haben, auf die Söhne des Titus zu lenken. Bereits sind sie zum Tod verurteilt, als der Mohr Titus die Aussicht eröffnet, sie zu retten, wenn er seine eigene rechte Hand abhaue und als Lösegeld dem Kaiser sende. Es geschieht, und als höhnische Antwort empfängt Titus die abgeschlagenen Köpfe seiner Söhne. Als endlich Titus die wahren Schuldigen in den Söhnen der Thamera ermittelt, tötet er sie, brät ihre zerstückten Leiber und setzt die Speise dem Kaiserpaar vor. Darauf bringt er seine entehrte Tochter, den argen Mohren und die Kaiserin Thamera nach einander um, wird selbst vom Kaiser erschlagen, dieser wieder durch einen übergebliebenen Sohn des Titus, und die Tragödie ist (da ihr Personal nahezu vollständig gemordet ist) zu Ende.

Die Handlung ist dieselbe wie in Shakespeare's Jugendstück Titus Andronicus; beide haben, wie es scheint, an der nämlichen Quelle geschöpft. Die Vereinigung von Rache, Bosheit, Grausamkeit, Notzucht, Mord muß etwas unwiderstehlich Anziehendes gehabt haben. Man vergißt bei Shakespeares Hamlet über dem geistreichen Gespinnst, das darüber gebreitet ist, leicht, welche aufregenden und gräuelvollen Motive, Vergiftung, Geistererscheinung, Uriasbrief, Totschlag hier gehäuft sind. Im Titus ist das alles noch elementarer, noch blutiger und durch den Bilderüberschwang der Sprache kaum gemildert*).

*) Die Szene, wo des Titus' Tochter mit den Stümpfen ihrer verstümmelten Arme erscheint, ist die Vorläuferin von d'Annunzios Gioconda.

Das holländische Stück machte seinen noch unbekannten jungen Verfasser zum berühmten Mann. Es war ein Handwerker, ein Glaser, der weder Latein noch Griechisch verstand. Auf die Humanistenkolonie machte es einen tiefen Eindruck, und einer und der andere wurde an seinem Dogma von dem aristokratischen Karakter der Kunst irre. Der Professor Barlaeus sah sich das Stück des Glasers Jan Vos siebenmal an und war der Meinung, an Tragik übertreffe diese Tragödie alles, was das Altertum geleistet habe; selbst Sophokles würde sich eines solchen Werkes nicht zu schämen haben. Eine Aeußerung, die uns doch zu denken giebt, daß wir die Antike und Sophokles mit anderen Augen und Empfindungen begleiten, als ein klassisch gebildeter Holländer des siebenzehnten Jahrhunderts. Gingen aber die stolzen Vertreter der Renaissancebildung im Lande in ihrer großen Empfänglichkeit für den stofflichen Reiz des Kunstobjektes einig mit der Masse ihrer Landsleute, und hinderte ihre Sonderbildung sie nicht, auch die Richtung des herrschenden Geschmacks zu teilen, so liegt hierin ein weiterer Fingerzeig, den Einfluß des Renaissancegeistes nicht zu überschätzen. Von seiner Entdeckung des Formproblems in der Kunst, von seinem „reinen" Kunstbegriff, der das Stoffliche und Inhaltliche ausschied und nur als Vorwand duldete, war man hier weit entfernt. Keine Konvention von Kultur und Kunst stand hier im Weg, das freie Sichentfalten volksmäßiger künstlerischer Triebe zu hemmen; keine standesgemäße und kunstmäßige Kunst wagte, einen Codex des ästhetisch Möglichen und Zulässigen zu erlassen. Die Bahn war frei. Der Naturalismus des Jahrhunderts mit seinen Auswüchsen und Uebertreibungen fand in der Natürlichkeit und Unverbrauchtheit des holländischen Kulturzustandes nahrhaften Boden. Nicht wie die Kunst sich zur Natur herablasse, sondern wie Natur aus sich Kunst entwickele, war die Frage.

In den Herrschaftsbereichen der Renaissance galt das Vorbild der Medici und der aristokratischen Kunst. Frankreich, wo medicäische Prinzessinnen wiederholt die Krone getragen haben, richtete sich schließlich ganz nach diesem Modell. Vom Pariser Hof ging eine Kultur aus, die darum so viel Fähigkeit bewies, zu kosmopolitischem Ansehen zu gelangen, weil

sie so wenig national war. Das französische Volk hatte an dieser vornehmen Kunst keinen allzugroßen Anteil.

Das Problem und die weltgeschichtliche Möglichkeit für Holland lag nach der entgegengesetzten Seite: Nicht aus dem Prestige eines regierenden Standes heraus eine beliebige Kultur zu oktroyieren, sondern aus dem nationalen Gemeingefühl heraus eine holländische Kultur zu schaffen. Die sieben Provinzen bilden ein kleines Land. Man durfte nicht erwarten, auf allen Gebieten zumal die Anläufe glücken zu sehen. Auf einigen aber, in Politik und Kunst, ist aus den Gegebenheiten nationalen Muts und Selbstgefühls, der Jugendlichkeit des Gesamtzustandes eine herrliche Kulturblüte hervorgewachsen, die, dem Gesamtbesitz der Menschheit völlig neue Werte hinzugefügt zu haben, den Ruhm besitzt*). Nicht als sollte hier der Meinung und dem Traum das Wort geredet werden, als sei, solche Werte hervorzubringen, nur die strengste Inzucht und Abschließung fähig. Dieser Schutz würde wenig nützen, wo die ursprüngliche Kraft fehlte.

Shakespeare fand auf der englischen Bühne Stoffe, Personen und Handlungen aus aller Welt und Zeit, Römer, Italiener und Spanier, Heiden und Mongolen vor; sein Ingenium war mächtig genug, sie alle zu naturalisieren. Der holländischen Litteratur des siebenzehnten Jahrhunderts war ein ähnlicher Genius nicht beschieden. Die Cardenios und Fabricios, die Celien, Clölien und Aminten will keinem Dichter gelingen, mit Blut und Athem holländischer Natur zu begaben; die Gysbrecht van Amstel und die anderen holländischen Figuren aber haben nur das Kostüm und den nationalen Namen. Hierin war die Malerei glücklicher. Sie schloß sich gegen das Fremde nicht ab; in dem Gefühl eigener Riesenkraft ließ sie es gewähren und ging ruhig ihren Weg. Hierzu gehört mehr, als Viele sich vorstellen können: Kraft und Sicherheit des Genius und Glaube.

*) Ich erinnere an das Wort von Busken-Huet, mit dem er sein Buch Het land van Rembrandt schließt: Java und die Staalmeesters seien Hollands beste Empfehlungsbriefe. Also die Kolonialpolitik und Rembrandt.

Die soziale Stellung der holländischen Maler.

Es giebt eine Stelle, wo sich der Gegensatz zur Renaissance besonders deutlich abzeichnet, und es ist gut, sie zu betrachten, ehe wir uns der holländischen, der neuen Malerei selbst zuwenden. Die Renaissance hat, indem sie die Kunst zu einem Bestandteil der „Bildung" machte, auch den Stand derer, die Kunst hervorbringen, gehoben; sie hat aus Handwerkern, aus Banausen Künstler gemacht. Für ihre demokratischen Anfänge, da sie gegen Standesvorurteile das Recht der Persönlichkeit, des Genius und der Natur verfocht, hatte das geringere Bedeutung; je mehr sie sich aber zu einer aristokratischen Erhebung herauswuchs, je weiter das republikanische Ideal vor dem monarchischen zurückwich, und schließlich die Hispanisierung Italiens unabänderliche Thatsache ward, um so folgenreicher erwies sich die Emanzipation des Künstlertums. Die Künstler nährten jetzt den Ehrgeiz, zur Gesellschaft zu gehören.

Als Karl V bei einer Porträtsitzung, die er in Augsburg Tizian gewährte, sich bückte, um dem Maler einen Pinsel vom Boden aufzuheben, war dies gleichsam ein Adelsbrief für den ganzen Stand, die Anerkennung,

daß auch die Kunst „von Gottes Gnaden“ sei. In dieser Empfindung haben die großen Renaissancepäbste mit den großen Künstlern verkehrt. Diese Gesinnung blieb in Italien über die kirchliche Restauration hinweg lebendig wie die Renaissance selbst, und wenn zum siebenzehnten Jahrhundert hin das Ansehen von Standesvorrechten und von angeborenem Adel wuchs, so mußten auch die Künstler trachten, äußere Auszeichnungen und Standeserhöhungen zu erlangen. Das Mäcenatentum der Farnese, Aldobrandini und Borghese war völlig auf der Höhe der Ueberlieferungen der Medici und Rovere. Als der Kardinal Barberini Pabst wurde, sagte er zu Bernini: es mag ein Glück für Euch sein, daß Euer Gönner Pabst geworden ist; größer aber ist mein Glück, daß das Leben des Cavaliere Bernini in mein Pontifikat fällt. Als man Bernini nach Paris zu kommen einlud, wußte man dort sehr genau, daß ein italienischer Künstler dieses Ranges gewöhnt sei, mit Päbsten, Kardinälen, Fürsten und Gesandten fast wie mit Seinesgleichen zu verkehren. Schon an der Grenze wurde er feierlich empfangen, und die fast zwanglose Verkehrsform, die König Ludwig XIV ausnahmsweise gestattete, erregte bei den Höflingen starke Verwunderung. In Frankreich war dies neu; es war eine Folge der Renaissanceanschauungen, die jetzt erst grundsätzlich herübergenommen wurden, daß man die Künstler durch besonderes Privileg aus dem Zunftzwang löste und in den Dienst des Königs stellte. Der peintre du Roy mußte dann auch ein gebildeter Mann sein, und das breite Programm der akademischen Erziehung im Gegensatz zu der früheren bloß handwerklichen Routine entsprach dieser Forderung. In Italien waren diese Ansichten und Gewöhnungen älteren Datums; sie waren bereits selbstverständlich, und selbst einem Revolutionär wie Caravaggio, den man anklagte, den hohen Rang und die Würde der Kunst anzutasten und in Gefahr zu bringen, sagte man nach, er sei bloß deßwegen nach Malta gegangen, um sich dort vom Großmeister des Ordens, den er gemalt hat, das Ritterkreuz der Malteser zu gewinnen*).

*) Das eine der beiden Porträts ist das berühmte Stück des Louvre, stehend im Harnisch, von einem Pagen begleitet.

Rubens ist auch in diesem Punkt der Typus und die Vollendung des Renaissancemalers, Künstler und cortigiano zugleich. Mit dem Großbetrieb seines Ateliers ist er in Malereien der Hoflieferant der Monarchen Europas, in viel breiterem Umkreis als Guido Reni und Guercino. In Mantua, in Madrid und Paris hat er in der Nähe der Höfe gelebt und sich eine große Personenkenntniß erworben; als persönlicher Vertrauensmann der Brüsseler Regenten reist er mit diplomatischen Aufträgen nach dem Haag; Eifersüchteleien der Vertreter des Geburtsadels, die sich ihm in den Weg stellen, kann er verachten. Wenn er nach Holland kommt, ist er mehr der vornehme Mann als der Maler; denn von seinen Fachgenossen scheint er nur die zu kennen, die der Gesellschaft angehören, also Gerhard Honthorst, einen alten Italienfahrer gleich ihm selbst, der nun die Prinzen und Prinzessinnen malt. Das Porträt, das Maria Medici der Stadt Amsterdam zur Erinnerung schenkte, war von Honthorst. Von einem Antwerpener aus dem Kreise des Rubens, dem Landschaftsmaler Foucquier, der im Louvre in Paris malte, bemerkte man dort, daß er auch bei der Malarbeit den Kavaliersdegen nicht abschnallte. Poussin nannte ihn stets den Herrn Baron. Ein Brüsseler Maler, Ludwig Primo, der es im ersten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts in Rom dazu brachte, die vornehmsten Personen zu porträtieren, erhielt von der niederländischen Künstlerkolonie, die sich nicht durch gute Manieren auszeichnete, wegen seiner adeligen Führung den Beinamen Gentile. Das größte Beispiel der Niederländer, die das Renaissancebedürfniß nach Hofklima außerhalb des Landes zu befriedigen Gelegenheit fanden, war aber van Dijck, der am Hof der Stuarts gestorben ist; auch Lievens, der Jugendgenosse Rembrandts, hat gleich vielen anderen dort eine Zeit lang gearbeitet. Indessen gebrach es in Holland selbst, trotz der höchstens bürgerlichen Verhältnisse, innerhalb deren der Hof im Haag eine Enklave des Kosmopolitismus und Aristokratismus bildete, strebsameren Naturen nicht an der Möglichkeit, außer mit der weiten Welt auch mit der großen Welt Fühlung zu gewinnen. Hierzu verhalfen politische Agenturen. Dirk Rodenburg, der sich als Dichter auf der holländischen Schaubühne einen

Namen gemacht hat und seine Stoffe aus dem Italienischen, Spanischen und Französischen importierte*), konnte sich rühmen, mit sechs Königen in ihrer eigenen Sprache gesprochen zu haben. Er hat in London und Madrid diplomatische Geschäfte geführt und später im Dienst des Königs von Dänemark und Herzogs von Holstein, auch der Hansestädte gearbeitet; als Verwalter des hansischen „Osterhauses zu Antorff“ (Antwerpen) ist er gestorben. Und wie die Litteraten, so die Künstler. Der in Holland ansässig gewordene Frankfurter Kupferstecher Michel Leblon, der besonders als kunstgewerblicher Zeichner Ruf erlangt hat, hat für Schweden wie für die Generalstaaten selbst politische Kommissionen ausgeführt. Sprachkenntnisse, die in Holland selten waren, machten zu solchen Geschäften geschickt. Leblon war als junger Künstler mit seinem Verwandten Joachim Sandrart durch Italien gezogen und hatte die Freude, diesen Verwandten später in Amsterdam als eleganten Weltmann und korrekten Renaissancekünstler von der Gesellschaft gefeiert zu sehen.

Sandrart, von niederländischen Emigranten in Frankfurt am Main geboren, hat in Italien studiert. In Bologna hat er Raphaels Cäcilie und die Carracci in S. Michele in Bosco kopiert; in Rom die Antiken der Gallerie Giustiniani abgezeichnet; auch Caravaggio interessierte ihn; aber „so wild von Geist, wie zu seiner Zeit viele im Brauch gehabt“, war er nicht, sondern seine Bilder wurden für „modest“ gehalten. Nachdem er alle Schulen erfahren, „also daß in ihn gleich als in einen Ozean aller Welt Meisterschaft zusammenfloß,“ dachte er, heimzukehren; aber die Unseligkeit des dreißigjährigen Kriegs trieb ihn nach Holland. Dies war in den dreißiger Jahren, da eben die Blüte der holländischen Malerei aufgegangen war, und in Holland keine Ursache bestand, Fremden zu schmeicheln. Es wirft ein grelles Licht auf das modische Strebertum der Amsterdamer Gesellschaft, welches Ansehen Sandrart dennoch gewann. Er war der „gebildete“ Künstler und konnte außer deutsch und holländisch auch italienisch

*) Außer dem Kapitel bei Jonckbloet[4] III 112 ff. siehe auch Worp in Oud Holland XIII (1895).

und französisch sprechen. Barlaeus und Vondel machten ihm den Hof, und wie weit gesellschaftliche Konnexionen eines Malerkavaliers den Ausschlag gaben, nimmt man erstaunt daran wahr, daß ihm der Auftrag gegeben wurde, ein Schützenfähnlein, das beim großen Empfang Mariens von Medici mitgewirkt, im Konterfei zu verewigen. Ein Gemälde Sandrarts, das jetzt für Solche, die Augen haben zu sehen und Ohren zu hören, in einem Saal mit de Keyser, Hals, van der Helst und Rembrandt aufgestellt ist. Als Künstler hatte Sandrart zweifellos Blick genug, um das, was damals in Holland gemalt wurde, gebührend einzuschätzen; auch hat er seiner Bewunderung in dem Folianten seiner „Teutschen Akademie“ den entsprechenden Ausdruck gegeben. Worin er sich aber in seinem Renaissance- und Kavaliersdünkel überlegen fühlte, auch daraus macht er kein Geheimniß. Es ist eine Täuschung von unberechenbarer Tragweite.

Um was es sich hier handelt, ist nicht mehr und nicht weniger als der Glaube — oder sollen wir sogleich sagen, der Irrtum, als könne die soziale Stellung dem Werte von Kunst und Künstler irgend etwas hinzu- oder abthun. Ein Irrtum, begreiflich und notwendig verknüpft mit einer Zeit, welche die Kunst auf die Gnade der höheren Stände und der Höfe anwies, also trachten mußte, Kunst und Künstler standesmäßig, hoffähig zu machen. Von der Gefahr, die ein solcher Zustand mit sich bringt, und die mit dem Wegfall der privilegierten Stände das neunzehnte Jahrhundert offenbar gemacht hat, wollen wir nicht reden*). Denn nicht von den nackten Existenzbedingungen, der Frage, ob die Kunst ein Publikum habe, für das sie wirke, ist die Sprache, sondern von der anderen Frage, was für ein Publikum die Kunst habe, ob es ihr wohlgethan habe, sich auf bestimmte hochgestellte Abnehmer beschränkt zu sehen, und ob sie dabei nicht die besten Kräfte des mütterlichen Nährbodens, den Zusammenhang mit der ganzen Fülle und Kraft des nationalen Lebens verloren habe.

Sandrart hatte in diesem Punkt wie alle Italiener oder in Italien

*) Hierüber das erste Kapitel in meinem „Kampf um die neue Kunst“.

gebildeten Fremden die adeligen Vorurteile seiner Zeit, dieselben, die uns heute noch in weitem Umfang beherrschen. Die Maler hielten in erster Linie darauf, vornehme Leute zu sein, die auch den Degen zu führen wußten. Es war ungewöhnlich vernünftig, als Guido Reni dem Caravaggio, der ihn forderte, die Antwort erteilte, er sei, um zu malen, nach Rom gekommen und nicht zum Duellieren*). Ganz üblich ist es in jenem Jahrhundert, daß die Kardinäle, Kardinallegaten, Fürsten und Gesandten den berühmten Malern Atelierbesuche machen, sich amüsieren, ihnen beim Malen zuzusehen, da diese Maler, jedenfalls viele unter ihnen, in der Virtuosität des Schnellmalens fingerfertige Hexenmeister geworden waren. Man mußte in den Ateliers in Rom wie in Bologna auf solchen Besuch gerichtet sein. Von Guido Reni sagt der Graf Malvasia, er habe auch beim Malen nie den Mantel abgelegt**). Diese Verhältnisse muß man im Auge behalten, wenn man die Angaben, die aus italienischen Kreisen über Rembrandt gemacht worden sind, in ihrer Bedeutung würdigen will. Baldinucci, ein Florentiner, dem ein Schüler Rembrandts allerhand erzählt hatte, giebt an, Rembrandt sei beim Arbeiten derart vertieft gewesen, daß er das Malen nicht unterbrochen hätte, auch nicht, um einen Fürsten zu empfangen; in einem schmutzigen Malrock sei er vor der Staffelei gestanden und habe die Pinselfarbe am eigenen Rücken abgestrichen. Dies war also nicht der elegante Kavaliersmantel von Guido Reni. Allgemeiner bemerkt Sandrart, Rembrandt habe gern mit geringen Leuten verkehrt; „er hat seinen Stand nicht wissen zu beobachten", und überhaupt sei es zum Erstaunen, daß er es in der Kunst so hoch gebracht, da er doch vom Land und ein Müllerssohn gewesen, eine Bemerkung, die auch von Huygens gemacht worden ist und völlig dem adeligen Vorurteil des siebenzehnten Jahrhunderts entspricht (s. o. S. 42 f.). Auch nahm Rembrandt wenig Rücksicht auf die Geduld seiner Klienten, wenn er Porträtsitzungen nötig fand; die virtuose italienische Art brauchte

*) „Esser venuto alla corte per dipingere, non per duellare".

**) „Col mantello attorno, raccolto con graziosa e pittorica maniera sul braccio sinistro". Felsina pittrice II 64.

allerdings weniger Zeit, und sie kam damit der Nervosität des eleganten Publikums entgegen. Rembrandt quälte seine Leute manchmal zwei bis drei Monate.

Dies aber sind nur Symptome grundsätzlicher Unterschiede. Es hat keinen Sinn, sie verwischen zu wollen, wie alle die thun, welche uns umständlich nachweisen, welch vornehme Leute Rembrandt ihres Umgangs gewürdigt haben. Die Aeußerung Sandrarts ist nicht buchstäblich zu nehmen. Rembrandt hatte gute Beziehungen zu den oberen Kreisen, und zumal in den Jahren seiner Ehe stand ihm der Kopf mehr als in einer anderen Periode seines Lebens darnach, zur Welt zu gehören. Aber wer der Meinung ist, Rembrandt „retten“ zu wollen, indem er ihn als vornehmen Herrn reklamiere, möge von solchem Unternehmen ablassen. Er verkennt die große Eigentümlichkeit und den sicheren Instinkt der holländischen Maler*).

„Er hat seinen Stand nicht wissen zu beobachten“, kann nur bedeuten: er hat auf den Stand nicht den Wert gelegt, den das Jahrhundert ihm beimaß; denn er trug eine Kunst im Herzen, die nicht für Standespersonen war, sondern für sein Volk in allen Höhen und Tiefen, und für den ganzen Menschen. Dieses Volk aber stand auf jungem Kulturboden. Die Sitten waren rauh, einfach und vielleicht wirtshausmäßig. Es war nicht nur das Verdienst der holländischen Maler, daß sie auf den Pulsschlag des Volksganzen hörten, sondern es war ihr Glück, daß die Verhältnisse noch unentwickelt waren, und die Stände weniger scharf geschieden. Es fehlte nicht an Stimmen, die den Künstlern empfahlen, in Ansehung der mannigfachen Bildung, deren sie bedürften, auf ihren Stand zu halten und ihn nicht durch

*) Hierauf hat schon vor fast einem halben Jahrhundert ein Mann von Urteil wie Gérard de Nerval (der Faustübersetzer) geantwortet, als er Scheltema bemerkte: „M. Scheltema a peut-être un peu trop vengé Rembrandt du reproche d'avoir fréquenté le bas peuple. Ne cherchons pas à faire des poètes et des artistes des gentlemen accomplis et méticuleux. La main qui tient la plume ou le pinceau ne s'accomode des gants paille que quand il le faut absolument, pour toucher parfois d'autres mains ornées de gants paille — et des esprits de la force de Rembrandt sont de ceux qui comme les dieux épurent l'air où ils ont passé“ (revue des deux mondes 1852, 15. Juni, p. 1202).

wüsten Lebenswandel zu schädigen. Zweifellos haben viele der landesüblichen Trunksucht über die Maßen sich ergeben und sind ob übler Aufführung verrufen gewesen*). In solchen Ausschreitungen tritt doch, wenn auch zur Abwechslung von der unliebsamen Seite, die Grundauffassung hervor, daß die Kunst nicht bei dem sein könne, der sich in enge Kreise einer künstlichen Bildung einschließe, sondern bei jenen, die das Leben und Empfinden der Nation mitfühlend und soweit miterlebend, als die Schwingen der Phantasie dem Künstler nicht das buchstäbliche Anteilnehmen ersetzen, begleiten. Indem sich die holländischen Maler ihrem Kunstinstinkt überließen, der sie beim Volk festhielt, haben sie oft gedarbt; sie haben unverkäufliche Bilder gemalt und zu anderem Verdienst greifen müssen, um zu leben; viele sind nur mit der Hälfte ihres äußeren Daseins Maler gewesen und haben daneben irgend einen bürgerlichen Beruf ausgeübt. Sie haben sich selten wie die Humanisten mit ihren glatten Versen güldene Gnadenketten und silbernes Gerät erschmeichelt. Aber sie sind ehrlich geblieben und haben ihrer Kunst etwas verliehen, was außer den Holländern nur die alten Griechen besitzen: ihre Kunst ist größer als die Künstler; sie hat etwas Unpersönliches wie die Natur selbst, eine Welt, als müsse sie so sein und gewachsen sein, ungestört von den Launen des Genietums. Was wir an der griechischen Kunst bewundern, wenn auch der Maßstab dort ein anderer ist und die Zeitdauer eine viel größere, die ruhige, fast gesetzmäßige Entwickelung, der zu ihrem Glück die unsichere Größe und die zweischneidige Waffe der genialen Einzelpersönlichkeit fehlt, dasselbe wiederholt sich an dem Ganzen der holländischen Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts. (Von Rembrandt's Genie wird noch im besonderen zu sprechen sein.) In einer Zeit, da die Renaissancekunst, im Kampf gegen Zunft-, Lehrlings- und Meisterzwang groß geworden, ihre „adelige“ Art verkündete, sich vom Handwerk schied, „Meisterstück“ und Technik zu verachten anfing, bildete sich aus den ver-

*) Einen allgemeinen Eindruck dieser Art hat man mehr als aus den einzelnen Biographieen, auf die eine Statistik schwer zu bauen ist, aus Phil. Angels Lob der Malerei von 1642, worüber Frederiks in Oud Holland VI (1888), 113 ff. gehandelt hat.

achteten „Banausen“ in Holland eine Phalanx. Gleich den griechischen Künstlern, die zum Segen ihrer Kunst dem banausischen Instinkt überlassen blieben, ohne von der gebildeten Litteratur und Kritik der Beachtung gewürdigt zu sein*), hielten die Holländer die handwerkliche Solidität hoch; sie haben gut und langsam gemalt, während die welsche Kunst sich in Improvisationen genialisierender Handgelenksarbeit überstürzte**).

Als am Ende des Jahrhunderts auch in Holland der Akademismus siegte, als die korrekte Kunstbildung der Gérard de Lairesse und Roger de Piles auf den ungebildeten Naturalismus als einen überwundenen Standpunkt herabsah, als Houbraken mit Genugthuung eine Liste von Potentaten und hohen Personen, die durch eigenhändige Ausübung der Kunst die Malerei geadelt hätten, als er eine zweite Liste von gewöhnlichen Malern zusammenstellte, die es bis zu Bürgermeistern gebracht hatten, als Kosmopolitismus, Rationalismus, Aristokratismus auf der ganzen Linie triumphierten, da vergaß man die Wahrheit, der man nicht genug zum Licht helfen kann, daß das wahre Holland, dasjenige, welches der Welt unverlierbare Werte gegeben, nicht in den Marmorhäusern der deftig gewordenen Patrizier saß, sondern mit Ruisdael, Hals und Rembrandt in den Armen- und Siechenhäusern oder im Bankerott gestorben und verdorben war.

*) Ueber diesen Punkt Jakob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte III 51 ff.

**) Der Verfall der malerischen Technik ist viel älter als das neunzehnte Jahrhundert. Man lese etwa Dominicis vita di Luca Giordano.

Rembrandts Zusammenhang mit der holländischen Kultur.

Die holländische Kunst sah sich, abgelöst vom Katholizismus und der Kulturwelt der Renaissance, vor der Aufgabe, ein neues Publikum von Bestellern zu gewinnen, ein Bedürfniß nach Kunst zu wecken und zu befriedigen. Während in den südlichen Provinzen die Lücken, die die Verwüstung des Bildersturmes in den Reichtum des Kunstbesitzes geschlagen, von dem wiedererstarkenden Katholizismus gefüllt wurden, und eine unübersehbare Menge von Altar- und Andachtsbildern in Auftrag gegeben ward, sahen sich die Maler, die um ihres Glaubens willen nach Norden entwichen waren, gleich den in Holland Eingesessenen, von der Gefahr, für sich und ihre Kunst um das nackte Dasein kämpfen zu müssen, bedroht. Denn der ganze soziale Bestand war erschüttert; römische Kirche und Adel waren keine Mächte mehr; neue politische Formen waren im Begriff, sich zu gestalten.

In unbegreiflicher, wunderbarer Schnelligkeit und Anpassung streckt eine neue Malerei gleichsam ihre Fühlhörner hierhin und dorthin, um an vorhandene Interessen anzuknüpfen, um entgegenzukommen, um ein Bedürfniß zu wecken; denn in den Künstlern lebt ein drängendes Gefühl, sich

zu bethätigen. Das Leben ist vielleicht nicht nötig; aber das Malen ist nötig: nach dieser Parole sehen wir die Kunst auf allen Seiten Gebiete erobern. Frei von dem Druck, den in Italien eine bereits offiziell gewordene Aesthetik zu Gunsten der Historie als der vornehmsten Klasse der Malerei übte, entfaltete sich Genre, Landschaft, Stilleben. Das Bildniß rückte an die erste Stelle. Eine Tendenzkunst, die sich den politischen, moralischen, religiösen Interessen dienend anschloß, fand in van der Venne und anderen eine merkwürdige Verkörperung. Das Soldatentum mit seinem Leben und Lebenlassen, die Wachtstube und das Gelage, die gefälligen Schönen, Bohème und Demi-Monde wurden ein beliebter Gegenstand und behaupteten sich ohne Scheu. Bauer und Bürger, Wirtshaus und Familie, Küche und Laden, Studiereinsamkeit und Geselligkeit fanden ihre Maler. Man mag sich wundern, daß die Fülle der Wirklichkeit nicht in noch breiterem Umfang festgehalten wurde; im Verhältniß zu unseren Zeiten begegnet das Matrosen- und Fischerstück wenig; auch der starke Eindruck des kolonialen Daseins fehlt, wenn man damit unsere Orientmaler und die anderen Exotiker vergleicht*). Der Grund ist, daß neben der Menge des Neuen die alten Stoffe, die religiöse und profane Mythologie doch einen ansehnlichen, ja den größten Raum in Anspruch nahmen. In Rembrandts Schaffen kommen alle jene Stoffe vor, und das Bildniß sowohl Einzelner als das Gruppenbild, wie es von dem ausgebildeten holländischen Vereinswesen gefordert wurde, spielt eine große Rolle. Dennoch steht der biblische und der profane Mythus im Vordergrund. Eben weil diese Stoffwelt eine alt überlieferte und mit dem Renaissancekreis gemeinsame war, tritt bei der Vergleichung der Unterschied in der Behandlung besonders schlagend hervor.

Indessen muß man sich gesagt sein lassen, daß die Renaissancekunst auf ihrem eigensten Boden nicht ohne Ablenkungen und Veränderungen geblieben war. Der Naturalismus auf der einen Seite, der sich verschärfende Dogmatismus der Antike auf der anderen Seite, der von Guido Reni zu

*) Der Maler Post († 1680), der mit einem der oranischen Prinzen in Westindien war und zahlreiche Motive von dort gemalt hat, ist eine Ausnahme.

Poussin hin deutlich zu spüren ist, haben in der Darstellung des Figürlichen Stil und Komposition nicht unerheblich verwandelt. Dazu kam gegenüber der Ueberlieferung von Zeichnung und Linie das Vordringen des koloristischen Geschmacks, wie er seinen auffälligsten Ausdruck im Sieg der venezianischen über die toskanisch-römische Sphäre findet. Die italienische Kunst, der sich Rembrandt gegenüber sah, war mit Raphael nicht mehr durchaus einverstanden. Die Beziehungen und Anknüpfungen, die sich zwischen Holland und dem südlichen Kunstgebiet im Technischen und in den formalen Ausdrucksmitteln anspannen, werden wir im folgenden Abschnitt betrachten. Zunächst bleiben wir beim Stofflichen, bei der Frage der Erfindung und Verwendung des Figürlichen stehen, und es darf uns nicht überraschen, Rembrandt in den dreißiger Jahren auf diesem Gebiet in stärkerer Annäherung an die fremde Kunst zu finden, als dies sonst in seinem Schaffen der Fall war. Denn war die Zeit seiner Heirat nicht dieselbe, da er als reicher Mann auch wohl die Neigung verspürte, den „edeln Junker" zu spielen?

„In rotem goldverbrämtem Kleide,
Das Mäntelchen von starrer Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Mit einem langen, spitzen Degen. . ."

Von einem anderen Leydener Maler, Torenvliet, wird erzählt, daß sein Ehrgeiz früh darnach gestanden sei, einmal einen Degen an der Seite und die Feder auf dem Hut zu tragen; auch ist dieser mit einem Sammetkleid mit silbernen Knöpfen angethan und die bewußte Feder auf dem Hut nach Italien gegangen und hat Raphael und die Venezianer studiert. Was hier in Tracht und Wesen dem Aristokratismus der Renaissance zuneigte und ihm verfiel, ist bei Rembrandt eine Episode und kaum so viel geblieben.

In einem der wenigen Briefe, die von Rembrandt bekannt sind, schreibt er (es handelt sich um das kleine Bild von Christi Auferstehung in der Münchener Pinakothek), er habe sich bemüht, den Dingen die größte und natürlichste Beweglichkeit zu geben. Es ist eine Aeußerung von



15. Raub der Proserpina.
Berlin.



16. Raub des Ganymed.
Dresden.

erleuchtender Bedeutung. Die Stoffe der religiösen und profanen Mythologie waren für ihn nicht Stoffe außer und über der täglichen Wirklichkeit, umflossen von dem Nimbus eines dunstlosen, hellen Aethers und der Darstellung in der konventionellen Typik eines gesteigerten Stils bedürftig, sondern natürliche Vorgänge wie das, was gestern geschehen ist und morgen wieder geschehen kann. Den Bedingungen natürlichen Geschehens Rechnung zu tragen, war für Rembrandt notwendig und selbstverständlich. Eine der stärksten ihm angeborenen Gaben war der Naturalismus; die allgemeine Neigung des Jahrhunderts fand sich hier konzentriert wieder.

Rembrandt hat auf einem kleinen Bild den Raub der Proserpina gemalt (Berliner Museum). Der Fürst der Schatten hat die Widerstrebende auf seinen Wagen hinaufgerissen; vergebens, daß sie der Stärke seines Armes sich zu entwinden sucht; ihre Hand ist eine Kralle geworden, und sie zerkratzt dem Entführer das Gesicht. Die Gespielinnen haben sich in der Verzweiflung an die Rocksäume ihrer Herrin gehängt und zerren daran. Das Gespann rast davon und wird sie mitschleifen. An solche Motive hat die Antike nicht gedacht, da sie denn beflissen war, einen Laokoon selbst in der Marter des Schlangenbisses oder einen Giganten im Todesschmerz das Dekorum einer schönen und anständigen Haltung, die gefällige Linie der Gestikulation nicht vergessen zu lassen. Bernini dagegen hat sich in seiner Gruppe des Raubs der Proserpina nicht gescheut, um Angriff und Widerstand stärker zu karakterisieren, die Finger der umklammernden Hand des Pluto tief in das Fleisch des Frauenkörpers einschneiden zu lassen. Hierin steht er Rembrandt näher als der Antike. Beispiele rücksichtsloser Natürlichkeit sind bei dem jungen Rembrandt häufig. Er malt die Schande der Callisto, einer Gefährtin Dianens, die das Gebot der Keuschheit verletzt hat, eine Geschichte vom Sündenfall, die alle Gebildeten aus Ovid kannten*).

*) Rembrandtwerk III Nr. 196. Ich merke hier die witzige Aeußerung eines römischen Chronisten an, der von einem Jagdausflug der Donna Olimpia, der Schwägerin Pabst Innocenz X Pamphili sagt, sie sei mit ihren Damen gewesen, „più Caliste che Ninfe, sendo accasate tutte“.

Wie die Gefährtinnen über die Hermſte herfallen und handgreiflich ihren Zuſtand unterſuchen, iſt nicht zum zweiten Mal ſo dargeſtellt worden. Der bekannteſte Fall aber möchte der Dresdener Ganymed ſein. Das Geheul des Knaben und ſeine Angſtäußerung, wie er von dem großen ſchwarzen Thier mit Flügeln in die Luft gehoben wird, können nicht draſtiſcher ausgedrückt werden. Er hat ſich eben noch die Kirſchen ſchmecken laſſen, von denen er ein Bündelchen in der Hand hält, als die unerwartete Störung die Mahlzeit unterbrach.

Die Meinungen über dieſes Bild gehen ſehr auseinander. In populären Darſtellungen findet man es abgebildet, als wenn dies der wahre Rembrandt wäre. E. Michel ſtellt es allen Ernſtes der griechiſchen Behandlung dieſer Szene in dem berühmten Werk des Leochares gegenüber und findet, dies ſei nun einmal der Unterſchied ſüdlicher und nordiſcher Kunſtweiſe, eine Meinung, gegen die der Norden ſich doch zu verwahren Anlaß hat. Einmal iſt überhaupt die Schamloſigkeit im Süden weit größer als im Norden, und ſodann hängt in derſelben Dresdener Gallerie, die den Ganymed beſitzt, ein kleiner Bacchus von Guido Reni, der ſich genau ebenſo aufführt wie das Kind aus dem Norden*). Die meiſten vertreten indeſſen eine ganz andere Auffaſſung. Nach ihnen habe ſich Rembrandt über die Antike luſtig machen, ſie parodieren wollen**). Die ſo ſprechen, verkennen, daß die hiſtoriſche Auffaſſung der Antike verhältnißmäßig jungen Datums iſt. Selbſt klaſſiziſtiſche Zeitalter wie das Ludwigs XIV ſind im Detail der Koſtüme ſehr unexakt geweſen, wenn wir einen wiſſenſchaftlich-archäologiſchen Maßſtab anlegen. Shakeſpeare gar wimmelt in der Behandlung antiker Stoffe von Anachroniſmen, und die Anſicht, er habe das Altertum parodieren wollen, hat ſich auch bei ſeinen Kritikern eingeſtellt.

---

*) Die Beſchreibung von Malvaſia: il Baccarino ignudo che rende ciò che beve (Felſina II 91) im Wörmannſchen Katalog zitiert.

**) If the picture, ſagt Smith im catalogue raisonné, be really by Rembrandt, his intention must have been, to burlesque the mythological subject. Waagen, Handbuch der deutſchen und niederländiſchen Malerei II 99 ebenſo. Waagen, Ermitage, über die Danaë 178. Auch Lübke, Kunſtwerke und Künſtler S. 487.

Wenn in Troilus und Cressida Nestor mit einem alten, mäusezerfressenen Käse verglichen wird, Achill wie ein gemeiner Bramarbas, Ajax als stierköpfiger Fuhrmannsknecht sich gebärdet*), wenn schließlich Helena, die hohe Schönheit Homers und unseres Faust, Lenchen angeredet wird, so fehlt es nicht an Tempelwächtern, die hier böswillige Karikatur wittern. Die Sache liegt für Shakespeare genau wie für Rembrandt; sie sahen lebendige Menschen, wo wir höhere, durch die goldene Wolke der griechischen Poesie und Kunst verklärte Wesen gewahren. Wir kennen die authentische Antike, und diese Kenntniß macht uns kritisch. Für jene, die die Kenntniß nicht besaßen, war es ein naives Verhältniß zu Gebilden, die ein Jahrhundert dem andern travestierend überliefert hatte, ohne ihnen die greifbare Wirklichkeit zu nehmen.

Wie Rembrandt im Innersten damals für Antike und Renaissancekunst empfand, ist schwer zu erraten. Jedenfalls tolerierte er sie; in seinen eigenen Räumen besaß er Abgüsse nach antiker Plastik, und seine Mappen waren voll mit Kupferstichen nach den Klassikern der Renaissance. Ein leiser Spott klingt aus der Erzählung, Rembrandt habe jemanden die alten schönen Stoffe, die blinkenden orientalischen Waffen und das bunte Gerät, das er so gern kaufte, gezeigt und dazu bemerkt: das sind meine Antiken (wozu man sich leicht ergänzt: nicht der Torso oder der Apoll vom Belvedere) und meine Modelle. Auch mochte es ihn nicht gleichgültig lassen, den Geschmack kauflustiger Liebhaber ganz im Fahrwasser der Modekunst zu sehen. Als Sandrart Amsterdam verließ, verkaufte er seine Sammlungen italienischer Stiche, Zeichnungen und Gemälde für große Summen**). Der Markt war dieser Kunst günstig, und Rembrandt war selbst einer ihrer Abnehmer. Man hat bemerkt, daß er seinen Kindern klassische Namen, Titus und Cornelia, gegeben hat***). Jedenfalls muß man sich hüten, Zustände

*) Ich folge hier den Worten von Rümelin, Shakespearestudien, 2. Aufl. S. 153.

**) Hierüber sehr belehrend Teutsche Akademie, erster Teil S. 56.

***) Diesen Hinweis finde ich nur bei dem Verfasser von ‚Rembrandt als Erzieher', S. 32. Cornelius war übrigens ein geläufiger Name in Holland; Rembrandts Mutter hieß Cornelia und eine Schwester seiner Frau Titia, und schwerlich dachte Jemand bei diesen Namen an ihren klassischen Ursprung.

und Gesinnungen sich in derjenigen Verschärfung vorzustellen, die das neunzehnte Jahrhundert erlebt hat, wo die Akademien, Antike und italienische Kunst kanonisierend, eine zelotische Verfolgung gegen Andersgläubige geübt haben. Wenn Courbet von dem Urbinaten nie anders als ironisch als dem „monsieur“ Raphael sprach und Manet in seiner Olympia offensichtlich Tizians Venus in der Tribuna zu Florenz verhöhnt hat, so darf man diese gereizte Gesinnung keineswegs Rembrandt unterschieben. Das ungebrochene Kraftgefühl alter Meister, nicht aufgelockert durch den Relativismus moderner Bildung, war nicht so leicht zu erschüttern und zu gefährden. Rembrandt mochte jene anderen gewähren lassen, sie in manchem bewundern; aber mit anderen als seinen eigenen Augen zu sehen, war seiner Natur unmöglich. Es lebte derselbe Zwang in ihm, das Fremde zu naturalisieren wie in Velazquez, als dieser seine „Trinker“ und die „Schmiede des Vulkan“ schuf. Er malte kein klassizistisches Bacchanal und keine Cyklopen, sondern spanische Zecher und braune, halb nackte Schmiede. Eine Parodie darin zu sehen, ist unmöglich*). Konventionen, die uns gefangen halten, erlöschen, auch wenn sie wie die Antike mit einem durch die Jahrhunderte gesteigerten Ansehen auftreten, vor den Meistern, deren Kraft es ist, die äußere Wirklichkeit in einer ganz bestimmten Weise zu sehen und zu gestalten. Dies geschieht mit einer gewissen unreflektierten Selbstverständlichkeit. Große Künstler sind weniger witzig, als manche glauben, und überlassen es anderen, Offenbachiaden abzufassen.

Der entscheidende Beweis, daß Rembrandt die Antike nicht hat parodieren wollen, kann damit erbracht werden, daß er die Stoffe der biblischen Geschichte auf die nämliche Weise behandelt hat wie die heidnische Mythologie. Er hatte nun einmal Augen, die Dinge ohne den geläufigen Heiligenschein zu sehen; die Hauptsache ist, daß man empfinde, die Dinge seien

*) In diesem Sinn auch Justi, Velazquez I 258 f. und 306, der sich an letztgenannter Stelle gleichfalls auf Shakespeares Troilus bezieht. Der „komische Kontrast zwischen den vornehm klassischen Namen und der Familiarität einer Gegenwart bescheidenster Stufe“ ist nur in unserer modernen, historisch erzogenen Empfindung vorhanden.



17 Adam und Eva Radierung



18 Die Verkündigung an die Hirten Radierung

darum nicht entheiligt worden. Es giebt ein herrliches, was die Lichtbehandlung angeht, zauberhaftes Radierblatt von 1638, Adam und Eva (B 28); Begehrlichkeit und Warnung sind mit großem Ernst zur Anschauung gebracht; aber häßlich sind diese Ahnen des Menschengeschlechts. Freilich, wo ist der innere Grund, anzunehmen, die ersten Menschen müßten schön gewesen sein? Sind es doch die Nachkommen auch nur ganz selten. Auf einer Radierung des barmherzigen Samariters (B 90) kauert vorne ein Hund „in an objectionable position", wie ein englischer Kritiker sich ausdrückt*); noch anstößiger ist das Benehmen der Hunde im Vordergrund der Predigt Johannes des Täufers (Berliner Museum), und schon ein schriftstellernder Holländer des siebenzehnten Jahrhunderts, dazu ein Schüler Rembrandts, Hoogstraten, tadelt dies als höchst unpassend für die heilige Geschichte: „ja, wenn es eine Predigt des Cynikers Diogenes wäre!" Auf dem Bild der Jünger Jesu, die, auf dem Schiff vom Sturm überrascht, den Meister wecken, findet sich am Rand des Schiffes eine Person dargestellt, die von der Seekrankheit überfallen ist. Der Passionsfolge der Münchener Pinakothek gehört eine Auferweckung an, wo der himmlische Engel so plötzlich erscheint und die Grabplatte aufhebt, daß die auf ihr schlafenden Wächter erst die Erschütterung erfahren, ehe sie das Wunder wahrnehmen. In einem Knäuel durcheinander purzelnd und fliehend stellen sie die Panik der nächtlichen Störung genau so dar wie die Hirten und Herden des Radierblattes der Verkündigung (B 44), von denen das Evangelium Lucae sagt: und sie fürchteten sich sehr. Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet Euch nicht, siehe, ich verkündige Euch große Freude. Diese Vorstellung war Rembrandt gegenwärtig, als er neben der lichtumflossenen Erscheinung des Engels das Entsetzen der Menschen und Thiere wiedergab, die aus der nächtlichen Ruhe durch den ungewohnten und schreckhaften Glanz aufgescheucht werden. Für unsere heutige religiöse Erziehung und Empfindensart wird ein solch burleskes Motiv inmitten einer heiligen Darstellung, die Komik der unfrei-

*) Wegen des Hundes und aus anderen Gründen hat man dieses Blatt ganz oder teilweise Rembrandt absprechen wollen.

willigen Purzelbäume der von der Grabplatte herabpolternden Wächter oder der erschreckt davonrennenden Kühe und Ziegen leicht anstößig, weil die moderne Religiosität, täglich in ihrer Wurzel bedroht, mit Recht überaus heikel und empfindlich geworden ist. Zeiten einer selbstverständlichen und ungefährdeten Religiosität sind weniger ängstlich gewesen. Die Aufführungen der Mysterien scheuten derbe Späße keineswegs, und in der Malerei war es für die Auferweckung des Lazarus ein überliefertes Motiv, daß die Zeugen dieses Wunders, um den Verwesungsgeruch des sich öffnenden Grabes der Empfindung des Beschauers zu übermitteln, sich die Nasen zuhielten. Erst die konfessionelle Konkurrenz hat in diesen Dingen Vorsicht auferlegt, wie denn noch im sechszehnten Jahrhundert Paul Veronese vor dem geistlichen Tribunal sich hat verantworten müssen, daß er auf seinen biblischen Gastmählern allerlei Gethier und Gezwerg zur Freude seines Pinsels gemalt hatte. Als gar der Naturalismus in die italienische Kunst eindrang, hat die Kirche mehr als einmal Anlaß gefunden, den geistlichen Anstand (il decoro) zu wahren. In San Agostino zu Rom hatte Caravaggio auf einer Madonna di Loretto einen Pilger mit schmutzigen Füßen gemalt, was großen Anstoß gab, und sein Tod der Maria (das grandiose Stück des Louvre) wurde aus S. Maria della scala in Trastevere verwiesen, weil die Beine der Sterbenden unbedeckt aus den Bettkissen hervorsahen*). In Spanien hätte selbst Raphael seiner Sistina keine nackten Füße lassen dürfen; die Immakulaten zeigen den wallenden Mantel über die Füße gezogen.

In Holland war im siebenzehnten Jahrhundert die Religiosität etwas Selbstverständliches, und es wäre Niemanden eingefallen, Rembrandt wegen seiner Auffassung religiöser Darstellungen mangelnden Ernstes oder gar Respektes zu verdächtigen**). Mit vorschreitendem Alter hat sich die Zügellosigkeit seines Naturalismus gemäßigt; er lernt, die Dinge einfacher und

*) Man sehe Baglione, vite de'pittori p. 138.

**) Ich widerspreche hiermit zum Teil meinem früheren Urteil, das ich im „Kampf um die neue Kunst“ S. 237 über das Bild der Auferweckung gefällt habe. Ich verstand das damals nicht.

sachlicher ausdrücken, ohne starke Worte zu brauchen; von der Mode des übertriebenen Ausdrucks, die in der Zeit liegt, reißt er sich los. Denn die Uebertreibung des Naturalismus ist das Zeitliche an ihm, was dem in Holland und darüber hinaus herrschenden Geschmack entsprach und auf der Bühne das Volk wie die oberen Kreise entzückte. Jenes Bild der Auferweckung Jesu gehört einer Folge von Passionsbildern an, die der Statthalter Friedrich Heinrich bestellt hatte. Man kannte am Hof im Haag auch andere Kunst. Von Duquesnoy in Rom, dem Fiammingo, besaß man einen lebensgroßen, sich einen Bogen schneidenden Amor in Marmor, den sich die Prinzessin vom Amsterdamer Magistrat hatte schenken lassen*); der Brief von Huygens hat sich erhalten, mit dem er bei Rubens in Antwerpen für Seine Hoheit ein gemaltes Kaminstück in Auftrag giebt, dessen Gegenstand dem Künstler freigestellt wird; es sollen drei oder vier Figuren sein, aber — so setzt Huygens in seiner kosmopolitischen Sprechweise hinzu — „que la beauté des femmes y fust élabourée con amore, studio e diligenza"**). Es ist ein erstaunlicher Beweis von Huygens' Kennerschaft, daß er außer für die Frauenherrlichkeit des Rubens in seiner Herzkammer noch Platz für Rembrandts Gestalten, die einer so ganz anderen Welt angehören, übrig hatte, und ihn auf dem Kunstetat der Oranier bedachte. Vielleicht, daß gerade, was uns Anstoß giebt, jene „höchste und natürliche Beweglichkeit", die burlesken Aeußerungen des Naturalismus damals den größten Beifall fanden. Das Uebermaß dieses Geschmacks hat dann jene Reaktion hervorgerufen, die uns der Tadel Hoogstratens erkennen läßt, und die der Korrektheit und dem Anstandsgefühl des Akademismus Eingang verschaffte. In den Debatten der Pariser Akademie wurde eines Tages Domenichinos Martyrium des Apostels Andreas (in San Gregorio in Rom) kritisiert, und die Figur eines der Henkersknechte getadelt, der an einem Strick zieht und sich dabei hinfallen läßt, worüber andere Figuren des Bildes lachen. Man

*) Die Geschichte der Schicksale dieses Amor erzählt Sandrart, Teutsche Akademie 2, 348 ausführlich. Eine kurze, vermutlich ungenaue Notiz davon hat auch Bellori.

**) Unger in Oud Holland IX (1891) S. 198.

war der Meinung, dieses Motiv sei eines so ernsten Gegenstandes unwürdig. „Au lieu d'attirer les yeux et la compassion des regardants sur le Saint qu'on martyrise, on est distrait par ces actions ridicules. Il faut donc, que les expressions des figures particulières, qui ne sont que pour accompagner la principale, soient simples, naturelles, judicieuses, et qui ayent un rapport honneste à la figure, qui sert comme de corps à l'ouvrage, dont les autres sont comme les membres." Dieses „il faut donc" der Pariser Akademiker von 1667 spricht Bände. Mit ihrem Gesetzesverdikt ist unser gesamtes Kunsturteil erblich belastet. Man kann sich darnach denken, wie Rembrandt, zumal in den besprochenen Kompositionen, vor solchem Forum bestehen würde.

In den dreißiger Jahren hatte Rembrandt eine solche Neigung, in dem Plötzlichen und Momentanen das Natürliche zu sehen, daß er eine Liebhaberei darin fand, das ganz Transitorische, z. B. fallende, in der Luft schwebende Gegenstände darzustellen, als gelte es, so früh als möglich gegen den kommenden Doktrinarismus Lessingscher, falsch angewandter Logik zu protestieren. Auf dem radierten Blatt der Verkündigung an die Hirten sieht man zwei erschreckten Hirten die Stecken entfallen; auf der Tempelaustreibung (B 69) rollt vorn von der umgestürzten Bank der Wechsler das Geld auf den Boden. Das Louvregemälde der Eltern des Tobias mit dem Engel (1637) zeigt unter der Hausthür die alte Mutter, dermaßen ob der Erscheinung verwundert und schlagartig berührt, daß ihrer Hand der stützende Stock entgleitet. (Das gleiche Motiv auf der Radierung des nämlichen Gegenstandes B 43.) Das Menetekelbild mit Belsazar giebt einen im jähen Auffahren der Tischgesellschaft umgestoßenen Pokal, aus dem der Wein sich ergießt, während eine zweite Person den Inhalt des Bechers, den sie in der Hand hält, verschüttet, also dasselbe Motiv zweimal*); auf dem Isaaksopfer schwebt das Messer, das Abraham, vom Engel des Herrn am Arm gepackt, fallen läßt, in der Luft; Rembrandts Schüler, Ferdinand Bol, hat

*) Rembrandtwerk III No. 209.

dasselbe auf seinem Bild in der Gallerie Mansi zu Lucca*). Selbst im Bereich italienischer Kunst sucht man, wo immer der Naturalismus sich ankündigt, nicht vergeblich nach Analogien. Jakob Burckhardt hat einen Fall mit dem frühen Datum 1515 angemerkt, wo die Madonna dem h. Thomas den Gürtel zuwirft, den man in der Luft fliegen sieht**). Auf Domenichinos Jagd der Diana (Borghese) schießen die Jungfrauen auf einen Vogel, der an der Spitze einer Stange befestigt war; er ist getroffen und stürzt herunter. Auffälliger ist ein Beispiel aus der Plastik. In einer der Nischen der Hauptkuppelpfeiler von S. Maria di Carignano zu Genua steht Pugets beato Alessandro Sauli. Der Selige ist in der Ekstase dargestellt; seinen im Krampf zitternden Händen ist der Bischofsstab entfallen, den ein herzueilender kleiner Engel eben auffängt. Zu Füßen liegt ein umgestürztes Gefäß, aus dem, die Freigebigkeit des Gottesmannes zu bezeichnen, Goldstücke rollen.

Es war ein Stück Reaktion gegen die statuarische Pose und die große Gebärde der Renaissance, daß man die flüchtig erhaschte Wendung des Augenblicks in all ihrer Natürlichkeit und ihrem Widerstreben gegen das Monumentale aufsuchte. Wenn selbst in Italien eine gewisse Sättigung an Pathos und Heroentum sich bemerbar macht, um wie viel ungehinderter in den Niederlanden, wo der theatralische Vortrag in der Natur und Lebensart nicht die geringste Stütze fand. Und so trat im Gefolge des Bestrebens, natürlich zu sein, und der Ungeniertheit der Sitten ein Dulden, ja Aufsuchen des Trivialen und Alltäglichen ein, das aus dem polemischen Kontrast von Zwang, Gespreiztheit und Pose ein gut Teil Nahrung zog. Es war nicht eben notwendig, daß Rembrandt wiederholt eine Bathseba nach dem Bad mit einer Dienerin malte, die ihr die Nägel der Zehen schneidet. Es sind hundert Möglichkeiten, einen unbekleideten Frauenkörper künstlerisch wiederzugeben, denkbar und verwirklicht worden, ohne zur Individualisierung der

*) Oud Holland XIV (1896) S. 94 von Jacobsen abgebildet.

**) Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild S. 101, die Assunta des Cola dell' Amatrice. „Auf einen solchen Zug hin wird man sich nicht darüber wundern, daß Cola später, wie es heißt, dem Einfluß des Naturalisten Polidoro anheimfiel."

Szene jenen Akt der Toilette heranzuziehen. Da aber vor Rembrandt schon Tintoretto in Venedig auf das gleiche Motiv verfallen ist und eine Susanna im Bad mit einer Nägel schneidenden Dienerin gemalt hat (Louvre), so wird man zugeben, daß in den Aeußerungen der Psyche jener Zeit eine Ermüdung am Pathetischen und Gehaltenen zu konstatieren ist, die, in Italien vereinzelt und durch die überlieferte Sprache der Kunst gehemmt, in Holland ungezwungen das Wort nahm. Die Neigung zum Vulgären tritt denn auch bei dem jugendlichen Rembrandt der dreißiger Jahre, der noch enger mit dem ihn umgebenden holländischen Leben zusammenhängt und noch nicht so er selbst ist wie später, scharf und unangenehm hervor. Der Ausdruck, den er sich auf dem Dresdener Doppelbild gegeben hat, indem er Saskia auf den Schoß genommen hat und das Bierglas in der Rechten schwenkt, ist nicht eben fein. Man nannte das Bild früher: Liebe und Trinken, und ein Kupferstich gab ihm die Unterschrift: la double jouissance. Rembrandts Flora (Buccleugh), ein junges Ding mit Blumen geschmückt*), zeigt in ihren breiten Zügen eine ordinäre Sinnlichkeit, die auf die Kirmeß gehört. Der sogenannte Fahnenträger und der drohende Simson (der letztgenannte im Berliner Museum), eine rechte Bramarbasfigur, sind von einer saftigen und animalischen Derbheit. Höchst vulgär ist auf dem Radierblatt B 39 wie das Weib des Potiphar sich entblößt, indem sie sich aus dem Bett streckt, um den sich abwendenden Joseph festzuhalten. Bei dem lachenden Einzelbild der Saskia in Dresden wartet man eigentlich auf den Juchschrei der Sennerin.

Von der Freude am Platten und Rohen, der das Zeitalter des dreißigjährigen Krieges reichliche Nahrung zuführt, ist es nur ein Schritt zum Grausamen und Gräßlichen, woran das damalige Publikum, zumal des Theaters, eine nicht zu ersättigende Lust bezeigt. Wer von Shakespeare kommt, wird sich eher wundern, die Anzahl aufregender, sensationeller, blutiger Momente bei Rembrandt so gering zu finden. Furchtbar ist die Darstellung von Abrahams Opfer, wie der Alte seine breite Linke mit den

*) Die von Bode eingeführte Bezeichnung Flora ist jedenfalls anzunehmen.



19. Rembrandt und Saskia.
Dresden.

20. Flora. London, Buccleuch.





21 Die Opferung Isaaks St. Petersburg



22 Die Blendung Simsons Wien, Schönborn

gespreizten Fingern auf das Gesicht des Knaben legt und ihm den Kopf hinunterdrückt, um die Kehle wie bei einem zu schlachtenden Thier dem Angriff und Schnitt des Messers bequem entgegenzupressen. Ganz Shakespearisch aber ist die Blendung Simsons. Einer ist dem Verratenen wie eine Katze auf den Rücken gesprungen und ist mit ihm zu Boden gestürzt. Indem er den sich Wehrenden und Bäumenden umklammert hält, hat ein anderer den rechten Arm des Helden gefesselt, und ein dritter bohrt ihm den Mordstahl in das Auge. Der Krampf in dem Körper des schmählich Ueberlisteten ist zumal in den Beinen mit schrecklicher Wahrheit ausgedrückt. Malereien wie diese kommen in Wiederholungen und Kopieen vor; auch die zuvorgenannten des Fahnenträgers und der Flora, Beweis genug, wie sehr der derbere Ausdruck und das Krasse gefielen. Es ist kaum nötig, an den herüberwirkenden Einfluß des Rubens zu denken: Sujets und Ausdruck lagen im Geschmackskreis der Zeit, dem Rembrandt eben auch entgegenzukommen Veranlassung fand. Freilich war Rembrandts eigenste Fähigkeit, das Dramatische in die innere Bewegung zu verlegen und aus dem Tiefsten herauszuwühlen, während Rubens alles in äußeres Geschehen und Bewegung umsetzt. Wo daher Rembrandt auf Rubens' Bahnen mit ihm um die Wette läuft, begegnet es ihm leicht, in Karikatur zu fallen.

Es ist die Periode seines Schaffens, wo der Künstler noch einige Rücksicht auf Wünsche und Gesinnungen des Publikums nahm. Er konnte vielen vieles geben; die Ausdrucksfähigkeit hat bei ihm weite Grenzen, und in seiner Begabung liegt das Widersprechende noch neben einander. Dem Bedürfniß nach naturalistischer Behandlung konnte er genug thun; aber auch das Vornehm-anständige zu geben, war er fähig. Bei manchen Porträts dieser Zeit bleibt der Eindruck, als hätten ihm die Besteller gesagt, sie wünschten sich in der Art des van Dijck gemalt*). Nicht als ob Farbe

*) Sandrart erzählt, wie er den Antwerpener Maler Gerhard Segers in Amsterdam besucht und dessen frühere Malweise nicht wiedererkannt habe, worauf ihm Segers erwidert, „daß diese des Rubens und van Dycks Manier mehr den Leuten beliebig wäre. Daher mußte er bei dieser expedienza verbleiben und seine Gedanken mehr, um viel Geld zu machen als die Kunst zu erheben, abrichten". (Teutsche Akademie, zweiter Teil S. 301).

und Ton im mindesten an ihn erinnerten; aber Haltung und Zurückhaltung der Figuren. Auch die Doppelporträts des Wallacemuseums, wo der Vater mit dem Knaben und die Mutter mit dem Töchterchen abgebildet sind, sind ein Dijcksches Motiv.

Die Beschäftigung mit der italienischen Kunst, die Rembrandt, der den Gedanken einer Reise nach Italien von sich gewiesen hatte, in Amsterdam bei den Kunsthändlern, den reichen Sammlern, auf den Bilderversteigerungen vor Augen trat, hat mehr als eine Spur hinterlassen. An den späteren Werken Rembrandts gemessen ist für diese Periode die Lebhaftigkeit des Gebärdenspiels besonders auffällig. Sie stammt aus der italienischen Vortragsweise. Je mehr Rembrandt die Rembrandtschen Ausdrucksmittel ausbildet, um so zwang- und absichtsloser wird der lineare und architektonische Aufbau seiner Komposition. In den frühen Radierungen dagegen wie der Auferweckung des Lazarus oder dem Ecce homo ist ein fremder Zug. Sie sind in Gruppierung und Bewegung nicht frei von italienisch-theatralischem Pathos. Die Isolierung der Figur des Heilands auf dem Lazarusbild, der Faltenwurf seines Gewands, die Haltung der Arme, alles zeigt den Protagonisten, und die überheftigen Gebärden der Zeugen des Wunders sind das notwendige Echo jener gesteigerten Stimmentwickelung. Unter den Gemälden sind die Himmelfahrt aus dem Münchener Zyklus und der ungläubige Thomas (St. Petersburg) Beispiele der gleichen Richtung. Dieser auf der Wolke auffahrende Christus mit den ausgebreiteten Armen*) und die zum Sprechen gezwungenen Gesten des Thomasbildes sind keine Eingebungen holländischer Erfindung. Kein Zweifel, daß gerade dieser Einschlag italienischer Geschmacksweise den Wünschen vieler Liebhaber von damals entsprach; es war ein Reis von der „vornehmen" Kunst des Südens. In den Porträts besonders macht sich, wie wir weiterhin sehen werden, mit dem Ausgang der dreißiger Jahre zunehmend der Zug zum konventionalisierend Italienischen geltend. Die Neigung für Pracht der Kostüme, Häufung des kostbaren

*) Gronau, Tizian S. 200 sagt, er sei dem Tizian entlehnt.

Schmucks läßt neben der natürlichen Freude des Malers an schönen Stoffen und Dingen einen Nebenzug von der Gesinnung des reich gewordenen Emporkömmlings gewahren, der dem eleganten Ausstaffieren gesellschaftlichen Wert zuerkennt. In diese Jahre fällt Rembrandts Hauskauf (1639). So begreiflich sein Wunsch ist, aus dem häufigen Wohnungswechsel herauszukommen und festen Boden unter den Füßen zu haben, so ging doch der Erwerb dieses teueren Hauses über seine Verhältnisse. Aus den authentischen Akten kann man sich überzeugen, daß die Last, die er sich mit der Abzahlung der Kaufsumme aufgebürdet hatte, ihn in den nächsten fünfzehn Jahren Schritt für Schritt dem finanziellen Ruin entgegenführte. Für den Augenblick aber mochte es ihm eine große Genugthuung geben, Hausbesitzer geworden zu sein. Die „Thorheit der Welt" war ihm noch nicht fremd geworden, auch wenn er übrigens damals schon nicht den Eindruck eines Menschen aus der Gesellschaft machte. Noch kam er ihren Possen und Liebhabereien entgegen. Seine Flora beweist, daß auch er dem Geschmack an dem italienischen und französischen Schäferwesen seinen Tribut bezahlte. Es ist eine derbe Holländerin, vermummt ins Arkadische, so wie in einem Berliner Bild der ältere Cuijp ein Pärchen als Damon und Phyllis, die Köpfe und Schäferstäbe mit Blumen bekränzt, gemalt hat*).

Noch ist aber ein Punkt zu erwähnen, wo Rembrandts Berührung mit der neuen Bildung vielleicht am stärksten offenbar wird. Es war zuvor die Rede davon, wie unbefangen er das Zeitliche vernachlässigt, um das natürlich Menschliche desto stärker empfinden zu lassen. Seine Historien geben nicht kritische Historie, sondern in lebendige Wirklichkeit Vergegenwärtigtes. Die englische Bühne zeigt ein analoges Verhalten. Man nahm keinen Anstand, Apoll Sonnette dichten zu lassen und Neptuns Zorn damit zu begründen, daß ihm die Dänen einen Tempel in Lincolnshire zerstört haben. Die historische Kritik aber, die mit der Renaissance neugeboren ward, fand

*) Berliner Katalog No. 743a.

doch ab und zu einen Sprecher, der hiergegen zu eifern nötig fand. Als der gelehrte Heinsius in Leyden 1632 eine lateinische Tragödie Herodes, der Mörder der unschuldigen Kindlein, erscheinen ließ, äußerte ein Pariser Kritiker einen „petit scrupule" darüber, daß die Gestalten der Furien in dem Stück vorkamen, die mit dem jüdischen Boden dieser Geschichte nichts zu thun hätten, und daß Mariamne vom Styx und vom Acheron rede. Die gelehrte Debatte über diese Frage zog sich durch mehrere Jahre hin. Kritik und Rationalismus waren wach geworden, und in ihrem Sinn hört man später Houbraken eine Darstellung der Bathseba von Lievens tadeln, weil in der Luft ein Amor mit der Fackel vorkomme, was für einen biblischen Gegenstand ein Fehler sei*). Nicht ohne Erstaunen verzeichnet man endlich, wie ein holländischer Leser und gar ein Dichter an Virgil Anstoß nimmt, daß er Pferde mit menschlicher Sprache reden lasse. Ich unterlasse es, Beispiele solcher Kritik aus italienischem Bereich zusammenzustellen, da dies der natürliche Boden der Auflehnung historischen Sinnes war.

Es muß so sein, daß solche Strömungen gelegentlich auch in Rembrandts Nähe kamen. Der Hang zum Irrationalen und ganz zäh rationelle Bemühungen (die wir in der Ausbildung seiner Technik kennen lernen werden) wohnten in diesem seltsamen Haupt benachbart. Gewiß war er der Meinung, die Juden auf seinen biblischen Darstellungen mit historischer Treue abzubilden, wenn er Amsterdamer Juden als Modell nahm, und das Lob, das seine Hochzeit des Simson fand, wird damit begründet, daß sich Rembrandt als studierten Mann bewiesen habe, der sich genau durch Bibellekture vergewissert, wie Simson den Philistern das dunkle Rätsel aufgiebt. Außerdem, daß er sich genau an den Bibeltext gehalten, wird zu bemerken sein, daß die Personen zum Teil bei Tisch liegend gebildet sind. Archäologisches Wissen derart mag dem Künstler von Freunden zugetragen worden sein; man mag es betonen, um nicht das Gewicht

*) Die ganze Stelle bei Houbraken II 245 ff. ist als prinzipielle Aeußerung des historischen Kritizismus und als Merkmal seines Eindringens in die Kunst sehr merkwürdig.

der Fabel zu vermehren, Rembrandt sei „ungebildet" gewesen. Worauf es aber ankommt, ist, daß man einsehe, wie ausnahmsweise, äußerlich und gleichgültig solches Wissen für sein Wesen ist. Denn sein Genius war berufen, ganz andere Wege zu wandeln als die der Renaissance und der modischen Bildung, eine Kunst zu legitimieren, die zugleich eine Weltanschauung war, und als solche entschlossen der Antike samt der Renaissance den Rücken drehte.

Ehe unsere Betrachtung ihm auf diesen Pfaden folgt, ist es notwendig, von der holländischen Malerei der Zeit noch einige Kenntniß zu nehmen, zu sehen, welche Aufgaben sie sich stellt und wie sie mit den allgemeinen Hauptgedanken der Kunst ihres Jahrhunderts sich auseinandersetzt.

Probleme der holländischen Malerei. Franz Hals und die spätere Kunst.

Die reißend schnelle Entwickelung der holländischen Malerei in den ersten Jahrzehnten des siebenzehnten Jahrhunderts erscheint nicht nur der späteren Nachwelt auffällig, die in der Entfernung der Zeit anders zu urteilen in der Lage ist als die Mitwelt. Aus den um 1630 niedergeschriebenen Aufzeichnungen der Selbstbiographie von Constantin Huygens spricht bereits die nämliche Beobachtung. Von Hondius, seinem Lehrer in der Malerei, berichtet er, daß er nur ruhende, deutlich umrissene Gegenstände malen gekonnt habe, nicht aber die Bewegung und die malerisch weiche Illusion. Nicht nur die minderen Größen, auch so hochangesehene Künstler wie Mierevelt, Paul Ravesteyn und Cornelis van Haarlem hätten ihren Ruhm überlebt. Von dem letztgenannten, dessen lebensgroße Aktfiguren die jungen Maler gern in Ermangelung von Aktmodell kopierten, sagt er, wäre er dreißig Jahre später geboren, Niemand würde sich um seine Malerei kümmern; Ravesteyn sei in seinen Frühwerken am besten. Die Jüngeren dagegen hätten gelernt, statt harter Zeichnung das Fließende und Bewegliche der Erscheinung wiederzugeben; in der Landschaft vermöge man nun den Eindruck der Sonnenwärme und der bewegten Luft hervorzubringen.

Faßt man aus diesen Urteilen das Wesentliche heraus, so erscheint es als die Ueberwindung des zeichnerisch-plastischen Ideals durch die malerischen Ausdrucksmittel von Licht und Farbe. Daß der Anstoß zu dieser Umbildung aus derselben Richtung kam, von wo die Niederlande nunmehr seit hundert Jahren gewohnt waren, die Parole zu empfangen, aus Italien, steht außer jeder Frage. In Italien hatte die neue Kunstbewegung im ausgehenden sechszehnten Jahrhundert eine trotz aller Personen- und Schulstreitigkeiten gemeinsame Richtung genommen, und ihre Wurzel war eine. Man hob gegen den Terrorismus der toskanisch-römischen Kunstüberlieferung die Venezianer und den Correggio auf den Schild. Dies war in Barocci, den Carracci, Caravaggio das Nämliche. In den begeisterten Briefen, die der junge Hannibal Carracci aus der Stadt des Correggio an seinen Vetter Ludwig schrieb, geht er so weit, Raphaels Caecilie gegen die Weichheit des Meisters von Parma hölzern zu nennen. Man kennt die Randnotizen, die Augustin Carracci in sein Exemplar des Vasari hineinschrieb, Zurechtweisungen zu Gunsten der Venezianer und Grobheiten gegen die bestia del Vasari, der nur seine Florentiner gelten lassen wolle. Als Friedrich Zucchero in Rom die ersten Bilder von Caravaggio sah, zuckte er die Achseln: das sei nichts anderes als Giorgione. Allenthalben drängte man von der Wiedergabe des Anatomischen und Konstruktiven zur Beobachtung der Oberflächen und ihrer illusionistischen Schilderung. Michel Angelos Kunst war bereits ein völlig überwundener Standpunkt, und Bernini erzählte nicht ohne Beifall eine Aeußerung des Hannibal Carracci über die Christusfigur Michel Angelos in der Minerva in Rom: man könne darüber schwer urteilen, da man nicht wisse, wie die Menschen damals ausgesehen hätten. Eine Ironie, welche die ältere anatomische Behandlung vom Standpunkt der modernen Aktmalerei und ihrer Wirklichkeitsgewöhnung kritisierte.

Die Einflüsse, welche die so umgewandelte italienische Kunst auf die Niederlande gewann, und welche hauptsächlich durch die nach Italien reisenden und zumal in Rom eine Kolonie bildenden niederländer Maler vermittelt wurden, gehen im Wesentlichen von zwei Namen aus, von Cara-

vaggio und dem in Frankfurt geborenen und in Rom ansässigen Adam Elsheimer*).

Caravaggio wurde von der ihm feindlichen italienischen Kunstauffassung als Naturalist und destruktives Element bezeichnet, und die Kritik seiner Gegner unterließ denn auch nicht, zu bemerken, daß selbst seine Natur nicht einmal Natur sei. Nie setze er seine Figuren in die Sonne, sondern stets in den braunen Luftton eines geschlossenen Raumes, in den das Licht hoch oben eindringe. Indem dieses Licht senkrecht auf die Hauptfläche des Körpers falle, bleibe es konzentriert und lasse den Rest des umgebenden Raumes in seinem Dunkel, und auf der Heftigkeit dieser Licht- und Schattengegensätze beruhe die Stärke der Wirkung**). Es ging der Gewöhnung des italienischen Kunstsinnes schwer ein, daß die körperliche Gestalt nicht um ihrer selbst willen da sei, sondern zu einer Art corpus vile für Lichtexperimente herabgewürdigt werden könne. Bei den Niederländern aber machte die Neigung für das auf der Gasse und in der Kneipe aufgelesene, für die akademische Unterweisung noch nicht abgerichtete Modell, machte die Pikanterie der Beleuchtung mit ihren Lichtklecksen und der Masse der finsteren braunen Schatten Schule. Auch der Deutsche Elsheimer war stark von diesem Interesse erfaßt worden. Alle Arten von Lichteffekt, Feuersbrunst und Mondenschein, Fackel- und Kamin- und Kerzenlicht hat er behandelt. Als stärkste Neigung aber lag in seiner Natur die Andacht zum Einzelwesen und zum Ganzen der Schöpfung ohne Ansehen der Person, die Liebe zum Heimeligen und der Ehrgeiz sauberen Handwerks, wodurch er am meisten von den Italienern abstach. Sein feines Vollenden in kleinem Format

*) Die Bedeutung Elsheimers für diesen Zusammenhang ist wohl zuerst von Kolloff erkannt worden, was dann als zweifellos richtig die späteren Beurteiler übernommen haben.

**) So Bellori, einer der Vasaris des 17. Jahrhunderts. Man merkt wohl, daß er von der klassischen Archäologie herkam. Die Stelle in seiner Lebensbeschreibung des Caravaggio lautet im Original so: trovò una maniera di campirle (die Figuren) entro l'aria bruna di una camera richiusa pigliando un lume alto, che scendeva a piombo sopra a parte principale del corpo e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con vehemenza di chiaro e di oscuro.

machte einen Gegensatz zu ihrer großen und flinken Historie und Dekoration; denn neben der Virtuosität des Könnens hatte er das starke künstlerische Ehrgefühl, nicht nur die Abnehmer, sondern vor allen sich selbst zufriedenzustellen*). Er schuf mit seinen kleinen Gemälden ein neues Genre, indem er Landschaft und Historie zu noch nicht dagewesener Einheit der Stimmung verband, die große Historie zu einer kleinen Historie machte, vom Pathos erlöste, ohne trivial zu werden, vielmehr in der Resonanz der Umgebung und ihrer dämmernden Beleuchtung eine Quelle der Poesie erschloß. Dieses Uebersetzen ins Genrehafte war es, was die Niederländer besonders gut begriffen, da es bereits seit langem in der Ueberlieferung ihrer Kunst lag. Das Helldunkel und den dramatischen Akzent der Lichtverwendung lernten sie von Caravaggio und Elsheimer, die gemütliche Auffassung aber von dem verwandten Deutschen. Wer nur das kostbare kleine Dresdener Bild von Elsheimer gesehen hat, wie Jupiter inkognito Philemon und Baucis in ihrer Hütte besucht und sich von den alten guten Leuten bewirten läßt, den wird die ganze Auffassung und travestierende Behandlung, die das Ideal (Goetheisch zu reden) so „angenehm verbauert", wie ein holländisches Stück vor dem eigentlichen Anfang der holländischen Malerei anmuten. Namentlich durch Stiche des Holländers Goudt sind die Werke Elsheimers schnell bekannt geworden; die Resultate und Anregungen, die von ihm und dem italienischen Naturalismus ausgingen, erscheinen im selbstverständlichen Besitz der Generation, die Rembrandt voraufging; Peter Lastman, bei dem er eine Zeit lang gelernt hat, hatte seine Kunst unmittelbar an der Quelle in Italien geschöpft. Nicht zu verwundern also, wenn auch bei Rembrandt Spuren jener Berührung auftauchen; noch sein Ganymed mit seiner Farbenarmut, der grellen Beleuchtung des Kinderkörpers und dem harten Schattenkontrast läßt an das „Tenebrose" bei Caravaggio denken. Rembrandts genrehafte Behandlung historischer Stoffe aber hält sich an die alte Ueber-

*) „Era a tutti d'insegnamento che nelle opere il compagno della virtù deve esser l'onore" Baglione p. 101. Uebrigens Bode, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen I (1880) und etwas verändert wiederholt Studien (1883) S. 231 ff.

lieferung niederländischer und deutscher Kunst, die Elsheimer inmitten der Renaissancemode erneuert hat.

Das neue, schnell alles andere überflügelnde Interesse für Beleuchtungsprobleme, die damit verbundene Erweichung des strengen zeichnerischen Umrisses war es demnach, was von der technischen Seite her einem Liebhaber und Dilettanten wie Huygens als Haupterrungenschaft der jungen holländischen Maler ins Auge fiel. Wie sie auf diesem Boden weiterschufen und zu selbständigen Entdeckungen kamen, wird am besten deutlich werden, wenn wir zunächst die erstaunliche Laufbahn des Haarlemer Malers Franz Hals betrachten.

Hals ist die blendendste und bestechendste Künstlererscheinung innerhalb der holländischen Malerei jenes Jahrhunderts. Wenn der Vortrag, wie es im Faust heißt, des Redners Glück macht, so giebt es kaum eine unfehlbarere Wirkung als die von Hals' malerischem Vortrag. In Zeiten wie den unserigen, da technische Aufgaben mehr als andere Probleme die Kunst beherrschen, ist sein Ruhm aufs höchste und dementsprechend auch der Marktwert seiner Bilder gestiegen. Das ruhige Urteil richtet sich nach Erwägungen, die weiter greifen und die ganze Künstlerpersönlichkeit, nicht nur das malerische Temperament ins Auge fassen, und so hat schon vor Jahrzehnten Burger-Thoré, wohl in stiller Vergleichung mit seinem Helden Rembrandt, von Franz Hals geurteilt: „un certain génie, assez superficiel; provoqué par l'aspect extérieur des choses plus que par les caractères secrets et intimes, mais franc et irrésistible comme l'instinct*). Hals war als Maler größer denn als Künstler; eine Entdeckernatur für malerische Methode, die ihn mit Velazquez die Grenzen seines Jahrhunderts überschreiten und den modernsten Bestrebungen die Hand reichen läßt. Diese Rastlosigkeit entsprang einem Temperament, welches stoßweise arbeitete, und vor dem die Tiefe der Dinge verschlossen blieb.

*) Thoré, galerie Suermondt 13 f. Aehnlich Fromentin, maîtres d'autrefois, 293 und 299 ff.

Das Leben, den Genuß und die Laune des vorübereilenden Augenblicks hat Niemand besser gemalt als Hals. Er lebt im Auskosten des Moments. Ein lachendes Gesicht, ein lustiges Lied, eine muntere Unterhaltung, die Zufriedenheit des Zechers, diesen Schaum des Lebens hascht er mit dem Pinsel. Die Gegenstände dieser Malerei regen nicht zu tieferen Empfindungen oder Gedanken an; sie halten sich in der Sphäre des angeregten Liedertafelbruders, dessen Genüsse die trivialen sind. Was sie in der Wiedergabe adelt, ist der Nerv, die Akrobaten- und Balancierkunst des Ausdrucks. Es giebt ein kleines Porträt von Hals, wo ein Herr auf einem Stuhl sich schaukelnd die Reitgerte zwischen den zwei Händen zusammenbiegt, eine Doppelbewegung von fast explosiver Momentanität*). Das Transitorische ist hier zu einer Glaubhaftigkeit gebracht, die nicht ihresgleichen findet. Jm Punkt dieses blitzartigen Erfassens ist Rembrandt immer hinter Hals zurückgeblieben. Dagegen darf man feinen geistigen Ausdruck bei Hals nicht erwarten. Er hat einen Philosophen gemalt, Descartes, und es ist darnach geraten. Dieses Porträt (im Louvre) ist ein herausgeschminkter Theatermisanthrop**). Es hängt mit der geringeren Fähigkeit für das Erraten der verborgenen, der Gemütszüge zusammen, daß unter den vielen Bildnissen von Ehepaaren die Frau häufig neben der Wiedergabe des Mannes zu kurz kommt. Eine böse Hexe oder ein leichtfertiges Frauenzimmer hat er wohl ausgezeichnet gemalt; aber die guten holländischen Hausfrauen waren doch schwerlich der Mehrzahl nach von der Art der Ehefrau des Jan Steen, die mitrauchte und mitzechte. Gegenüber dem ungenierteren Ausdruck der Männer, der weniger zu raten aufgiebt, hat ihn die zurückhaltende und versteckte Art weiblicher Züge weniger gelockt; er war nicht der Mann umständlichen psychologischen Untersuchens, sondern raschen Zugreifens. Und so erscheint er in der Wiedergabe aller impulsiver und

*) Es ist das Bild des Brüsseler Museums, aus dem Hofje van Heythuysen in Haarlem. Bode, Studien S. 65. Dasselbe nochmals im Rothschildschen Besitz.

**) Milder urteilt Burger-Thoré: sa figure rébarbative (Descartes') aura attristé maître Hals, familier des joyeux compagnons. Gazette des beaux arts 1868, 1, p. 444.

elementarer Regungen als Meister. Der Blick des Ammenstolzes auf das genährte Kind, vor allem aber Kinder selbst, wie sie ihre Begehrlichkeit äußern, nach Blumen und Früchten greifen, dies ist mit der höchsten Empfindung für das Natürliche gegeben. Denn Hals selbst blieb ein großes geniales Kind, in seiner malerischen Begehrlichkeit und Aufmerksamkeit schnell erregt und gefesselt, aber in seiner sinnlichen Frische unstät, wenn er seinem malerischen Bedürfen den Willen gethan, und in seinem Interesse bald erlahmt und ungeduldig. Dieses Temperament muß wohl ein Stück weit seine technische Manier erklären helfen. Vielleicht stand seine Ungeduld, das schnelle Verrauchen seiner malerischen Laune und Kraft Pathe bei der glänzenden Improvisationstechnik, über die er verfügt, die ihn der kürzesten und entschiedensten Behandlung zudrängt. So verblüffend die Sicherheit ist, mit der seine Hand der visuellen Kraft und Energie des Auges folgt, derart, daß schon Burger-Thoré den Eindruck einer kavaliermäßigen Eleganz hatte („il faisait fouetter son pinceau comme un fleuret"), so wird sie doch ab und zu von einem leichtsinnigen laissez aller begleitet, über das man erschrickt. Auf dem Doppelbildniß des Amsterdamer Reichsmuseums, das in der Regel als Selbstporträt mit der zweiten Frau bezeichnet wird, sind die Köpfe ausgezeichnet, aber die Körper, die da auf die Gartenbank hingesetzt sind, unverantwortlich in ihrer Struktur vernachlässigt. Große Künstler haben solches öfter gemacht als man glaubt, Hals aber besonders oft*). An seinen Frauenbildnissen sind häufig die goldgestickten Mieder und die weißen Spitzen besser gemalt als die Gesichter. Am schlagendsten aber für diese Betrachtung ist eine Statistik seiner Hände. Prüft man die großen Schützenstücke des Haarlemer Stadthauses auf die Frage, wie sich Hals mit den Händen der Figuren abgefunden hat, so ergiebt sich eine merkwürdige Thatsache. In den früheren Schützenstücken hat Hals den Ehrgeiz, seinen Gruppenporträts durch eine gemein-

*) Ueber den Fall von Rubens' Helene Fourment mit dem Kind in München habe ich in meinem ‚Kampf um die neue Kunst' S. 100 f. gesprochen.

same Beschäftigung und Handlung etwas Einheitliches zu geben; indem er sie bei der Festtafel sitzen und stehen, sich unterhalten und bewegen läßt, bringt er den Schein einer Historie hervor. In Wahrheit ist bald zu sehen, daß die meisten dieser Figuren nur thun, als ob sie Dialoge führten; die Täuschung ist nur eine oberflächliche; immerhin aber bedurfte der Maler, um sie hervorzubringen, der Hände und ihrer sprechenden Gebärden. Diesen für ein naturalistisches Talent doppelt unbequemen Zwang der Komposition wirft Hals später ab. Er gab seine Porträts auch in Gruppen als Porträts und nicht als den Personenzettel einer Handlung, womit die Notwendigkeit einer Pantomimik der Hände, um die Unterhaltung zu verdolmetschen, entfiel. Nun sind für die koloristische Empfindung vieler Maler Hände etwas Störendes, da sie mit ihrer Fleischfarbe die Farbenstimmung der Kleider in schwer zu bewältigender Weise unterbrechen. Dies ist der Grund, warum Hände auf Porträts so gern in farbige Handschuhe versteckt werden. Doch mag auch einige Bequemlichkeit mitsprechen. Da Hals in den späteren Schützenstücken die Hände seiner Figuren nicht mehr brauchte, hat er sich ihrer in verdächtig weitgehendem Maße entledigt. Beim vierten Stück in der chronologisch geordneten Reihe des Haarlemer Stadthauses (von 1633) kommen auf die vierzehn Figuren (die zwei kleinen Hintergrundfiguren sind nicht mitgezählt), die also 28 Hände haben, fünfzehn nackte Hände. Auf dem fünften von 1639 kommen auf neunzehn Figuren, die 38 Hände haben, nur fünf nackte Hände. Siebzehn Hände dieses Bildes stecken in Handschuhen; die übrigen sind verdeckt und unsichtbar. Sein Tongefühl und seine Eile, fertig zu werden, mögen in gleicher Weise an diesem Verhalten beteiligt sein.

Je deutlicher die Eigentümlichkeiten, oder soll man sagen, die Lücken in Hals' Begabung sichtbar werden, die Enge seines Horizontes, das Fehlen tieferer Gefühlsschwingungen, das jähe Abbrennen seines künstlerischen Feuers, um so erstaunlicher ist die intensive Glut dieses Feuers, so lang es dauert, ist die Natur in Hals, die durch alle Hüllen und Häute der Konvention langsam, aber unwiderstehlich durchdringt, bis sie zur höchsten Freiheit

malerischer Anschauung gelangt. Auf diese Höhe ist Hals erst nach der Mitte seines Lebens gekommen, und es ist wichtig, sich die Hauptetappen dieses gewaltigen Anlaufs zu vergegenwärtigen.

Das erste in der Reihe der Gruppenbildnisse des Haarlemer Stadthauses ist 1616 datiert; es ist eine gequälte, dunkle Malerei. Von den Köpfen sind einige im Ausdruck sehr glücklich; aber der Vortrag im ganzen ist schwerflüssig, ledern, undurchsichtig. Ein Uebergangsbild ist das im Louvre befindliche Beresteynsche Familienbild*). Dieses schildert eine Szene im Freien, die Eltern und Kinder mit den Kindermädchen im Gras gelagert. Man sieht sogleich, die Beobachtung des diffusen Lichtes hat den Maler beschäftigt, die farbauflockernden Reflexe melden sich. Aber in der Gesamthaltung ist das Bild noch ein unsicherer Zwitter, so ausgezeichnet das Figürliche im Einzelnen ist. Zwischen der überlieferten schweren, starken Farbe und der Beobachtung des natürlichen Lichts ist ein Schwanken; mit dem Farbenton des Kleids der liegenden Frau z. B. ist der Hintergrund konventionell gedeckt und so dem Ernst des Pleinairproblems ausgewichen worden. Um so erstaunlicher wirkt das dritte Bild der Haarlemer Reihe; der Sieg des Pleinair ist entschieden; das Datum des Stückes ist 1627; Hals ist näher zu fünfzig als zu vierzig Jahren. Seine völlige Befreiung ist vollzogen. Dieses Bild, welches die Offiziere der Adriansgilde vorstellt, kann wohl als das modernste aller holländischen Bilder des siebenzehnten Jahrhunderts bezeichnet werden.

Die Szene des Speisesaals zeigt einen Raum, der wie das moderne üblich gewordene Pleinaireckzimmer sein reichliches Licht durch ein Seitenfenster und ein großes rückwärtiges Fenster empfängt, derart, daß das Licht bis in alle Winkel strömt und mit seinen bleichenden Reflexen gegen die Farben ankämpft. Nur der große Lichtklecks des Hintergrunds, den auf modernen Bildern die leeren Fensterscheiben zu bilden pflegen, ist glücklich durch ein paar farbige Wappenscheiben, die ins Fenster eingesetzt sind, und

*) Ich verzeichne, daß das Louvrebild neuerdings Hals abgesprochen worden ist.



23 Franz Hals Brüssel
Der Herr van Heythuysen



24. 25 Franz Hals, die Haarlemer St. Adriansgilde im Jahr 1627 und 1633
Haarlem, Stadthaus



die breite Masse der Bäume, die im Fensterrahmen sichtbar werden, vermieden. Bei der mangelnden Konzentration jedes zerstreuten Lichtes, bei der rauschenden Art dieser Kostüme, den weiten und gepufften Kleidern, den Schärpen und umfänglichen Spitzenkragen, den Fahnen, weichen breiten Hutkrämpen und dem Federngewedel hätte es ein recht unruhiges Bild werden können. Aber Hals ließ nur vier Figuren von den zwölfen die Hüte auf dem Kopf; indem er die Augen- und Kopfrichtung der meisten Personen gegen die Körperrichtung verschiebt und reichlich mit Kontrapost arbeitet, indem er keinen Kopf ganz in Front- und keinen ganz in Profilstellung giebt, sondern alle möglichen Winkelgrade dazwischen wählt, bringt er ein gewisses dramatisch gespanntes Interesse hervor. Das Schwarz der Kostüme ist erstaunlich farbig, und das weiße Koller der zweiten Figur von links mit der Schärpe in Blau und Orange darüber sowie die berühmte Gestalt des die Fahne schulternden Mannes rechts vor dem rückwärtigen Fenster mit seinem in Grün und Rosa geblümelten Rock geben eine vorzügliche Belebung. Die Gefahr der Pleinairbilder, Gleichgültigkeit und Auseinanderfallen, ist durch die Kunst der Intensivierung einer wirklichkeitsgemäßen Malerei völlig überwunden.

Hätte Hals an dieser Richtung festgehalten und andere in seine Bahnen gezogen, die Gesamtbewegung der holländischen Malerei hätte eine andere werden können, als sie sich thatsächlich geformt hat. Die von Hals mit großer Kühnheit angegriffenen Probleme sind liegen geblieben; indem die Neuzeit den abgerissenen Faden aufzunehmen versucht, vermag noch Niemand vorherzusagen, ob sie Karakterstärke genug besitzt, ihn ruhig auszuspinnen. Von Hals' Bildern der Haarlemer Reihe zeigt das nächste, das vierte, von 1633, ganz veränderte Züge. In diesen sieben Jahren zwischen 1627 und 1633 scheint sich die Schicksalswendung innerhalb der holländischen Malerei vollzogen zu haben. Das Bild stellt wie das vorangehende Offiziere des Adriansschützencorps dar; um mehr Platz zu schaffen, ist die Tafel weggelassen; es sind vierzehn Personen, in zwei Gruppen rechts und links geteilt. Die herkömmliche Auffassung hält dieses Bild für das schönste der ganzen

Reihe*); es hat die schöneren, leuchtenderen Farben, zumal ein unvergeßliches Blau und Gelb, eine unvergleichliche koloristische Harmonie, und verbindet „mit ebenso viel technischer Geschicklichkeit wie Velazquez eine sehr viel reichere Palette". Fromentin rühmt: „jamais on n'a mieux peint, on ne peindra pas mieux." Worauf beruht es nun, daß dieses Werk üblicherweise soviel schöner gefunden wird als jenes andere? Man kann die Vergleichung leicht durchführen, da das nämliche Schützenfähnlein, nur ein paar Jahre später, mit anderen Personen zwar, aber mit den gleichen Trachten und Farben Gegenstand der Darstellung ist. Warum wirken jetzt die orangefarbenen Schärpen, die zusammengefaltete Fahne in der Mitte des Bildes mit ihren blau-weiß-rot und goldenen Streifen viel brillanter als auf dem Stück von 1627? Die Antwort ist einfach. Die Szene ist zwar aus dem Saal ins Freie verlegt, aber die Lichtbehandlung hat völlig gewechselt. Wir haben statt einem Pleinairbild ein Helldunkelbild. Es ist Abend; der Hintergrund zeigt Bäume, die der obere Rahmen abschneidet, hinter einem hohen Stacket ein Haus, darüber ein Stück noch hellen Himmels, der sein Licht auf die roten Dachziegel wirft. Die Hausfronten und die Bäume dagegen wachsen zu einer dunkelen Schattenmasse zusammen. Auf dieser Folie eines verdunkelten Grunds, der wohlthätig und wie ein Resonanzboden auf die Kraft der Lokalfarben wirkt, lösen sich die Gestalten des Vordergrunds, die Gesichter und die Kleidung, ungestört durch Reflexwirkungen eines offenen Lichts, wunderbar glänzend und farbkräftig ab. Das Geheimniß der Wirkung ist also, daß Hals eine Szene im Freien wie ein Interiör behandelt und in geschlossenes Licht transponiert hat.

Wenn die so erzielte Verschönerung der Farbenwirkung bis heute das Urteil der Berufenen bestochen hat, wenn daneben Niemand für die enorme Wahrheit jenes Pleinairbildes Augen besitzt, so neigte der herrschende Geschmack auch damals nach der nämlichen Seite. Ihm folgte Hals; ihm

*) Bode, Studien S. 58 f.; Fromentin 305 f. „des accords que Hals n'a jamais dépassés". In dem ganzen Kapitel finde ich Fromentins Urteil durch die Parteistreitigkeiten des damaligen Paris etwas getrübt.

gab fast die ganze holländische Malerei nach, und wie sollte sie nicht, da die Malerei fast in ganz Europa, einem psychologisch-ästhetischen Zwang folgend, sich auf Helldunkel und schöne Farbe stimmte.

In der Biographie des Guercino spricht der Graf Malvasia*) die Erfahrung und Beobachtung aus, es sei mit dem schönen Kolorit eines Malers wie mit der guten Stimme bei einem Sänger. Von hundert Erfordernissen musikalischen Erfolgs habe der Sänger neunundneunzig, wenn er über eine schöne Stimme verfüge (chi con un bel metallo fà udirsi), und dieselben neunundneunzig Eigenschaften von hundert ersetze die Blendkraft schöner Farben bei einem Maler. „Nicht Alle, meint er, dringen zum Verständniß der Zeichnung vor; der Reiz der Farbe aber entzückt jedermann, und so erlebt man es, daß in Rom ein Michelangelo da Caravaggio dem Michelangelo Buonarotti vorgezogen wird und ein Raffaellin von Reggio dem großen Raphael von Urbino**)." Man meint aus diesem Urteil noch etwas von dem hochmütigen Ton Vasaris herauszuhören, wenn er von Tizian spricht und seine Herzensmeinung verrät, daß ein schönes Kolorit verdächtig sei, weil es gern Mängel der Zeichnung zudecke. In der That hatten aber die Venezianer und Correggio seit den Tagen Vasaris Vergeltung geübt; die Kunst Italiens lag ihnen jetzt zu Füßen. Gegenüber der Auffassung Leonardos, der das Helldunkel in den Dienst der Modellierung körperlicher Form gestellt hatte, war die venezianische Behandlung durchgedrungen, das Helldunkel lediglich als Schönheitsmittel für den Glanz der Farben zu

*) Felsina pittrice II 359.

**) Dieser kleine Raphael aus Reggio hatte sich im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts als Freskist und besonders als Fassadenmaler in Rom ausgezeichnet und starb noch jünger als sein großer Namensvetter. In quei tempi, sagt Baglione p. 26, non si ragionava d'altri che di Raffaellino da Reggio; poichè tutti li giovani cercavano d'imitare la bella maniera di lui; tanta morbidezza ed unione nel colorire, rilievo e forza nel disegno e vaghezza nella maniera havea. Ferner Sandrart, Teutsche Akademie II 192 f., aus Karl van Mander schöpfend.

nutzen (in aiuto del colore)*). Indem nun auf der ganzen Linie das neue malerisch-koloristische Ideal anerkannt wurde, zeigte sich die alte Renaissancegesinnung darin lebendig, daß die Kunst an der Steigerung der körperlichen Erscheinung in der Richtung der Schönheit festhielt. War diese idealisierende Steigerung früher durch Korrekturen nach der plastischen Seite hin erfolgt, so stellte man jetzt die malerisch-koloristischen Ausdrucksmittel in den Dienst der Schönheit. Diese Bewegung aber kam in Italien nur zu bald zum Stehen. Die Kunst Caravaggios, die ebenfalls vom Helldunkel ausgegangen war, machte stutzig und beförderte die Reaktion der älteren, klassischen Ueberlieferung, wozu der steigende Eindruck der sich häufenden antiken Funde hinzutrat. Hannibal Carracci hat sich in Rom zu Raphael bekehrt; auch bei den Jüngeren trat der Umschlag ein: Guido Reni gleich wie Guercino entwandten sich allmählich der Helldunkelmalerei und zogen eine antikisierende Glätte vor. Der in Italien gebildete Poussin vollends hat seine Tizianischen Anfänge später ganz verleugnet. So seltsam es klingt: die Konsequenzen des sich erhebenden malerischen Geschmacks hat in Italien nur Einer völlig zur Durchführung gebracht, und dieser eine war ein Bildhauer und Architekt, freilich ein Genius, Bernini. Im übrigen aber blieb es dem Ausland überlassen, die Früchte der Helldunkel- und Farbenbestrebungen zu gewinnen. Die Höhepunkte der Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts liegen auf der Renaissanceseite nicht in Italien, sondern bei Murillo, van Dijck und Rubens.

Diesem Geschmack schloß sich nun auch ein ansehnlicher Teil der holländischen Malerschule an, und es trat in der holländischen Kunst, wenn man auf die Wahl der malerischen Ausdrucksmittel sieht, eine Scheidung ein. Indessen in Rücksicht auf Gegenstände und Stoffe Holland eine weitgehende Unabhängigkeit gegen die Renaissance wahrte, hat es nicht mit gleicher

*) Hierüber mein „Kampf um die neue Kunst" S. 113 f. nebst dem dort angegebenen Zitat von H. Ludwig.

Selbständigkeit im Technischen die Grenze gewahrt. Velazquez in Spanien, in Holland Hals in der aufsteigenden Periode seines Lebens und eine kleine Schar freier Köpfe neben und nach ihm haben in leidenschaftlicher Beobachtung die Wirklichkeit durchdrungen und eine Welt von Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt, die der Renaissancekunst verschlossen blieben. Zu gleicher Zeit aber hat das Renaissanceideal der Schönheit in dem nordischen Holland eine neue Provinz erobert, in jener Abwandelung des Begriffs der Schönheit, die an Stelle des Reizes der Linie, des körperlichen Aufbaus und der körperlichen Pose vorübergehend selbst in Italien den Zauber von Licht-, Farben- und Tonschönheit gesetzt hatte. In einer zweiarmig sich spaltenden Strömung hat das Schönheitsideal von der holländischen Malerei Besitz ergriffen. Die eine Richtung ging auf Helldunkel und schöne Farbe, die andere auf Zurückdrängen der Farbe zu Gunsten des schönen Tons.

So wie im ganzen über den Geschmack entschieden war, bekam nun doch nicht die Interiörmalerei ausschließlich die Oberhand, wie man glauben sollte, weil sie die natürliche Voraussetzung der gewünschten Wirkungen ist. Vielmehr behauptete die Landschaft wie die Figurenmalerei im Freien einen bedeutenden Platz. Das Entscheidende war aber, daß man die Grundsätze der Interiörbehandlung allgemein anzuwenden anfing, genau wie es schon Franz Hals in dem oben besprochenen Beispiel von 1633 gethan hatte. Man verdunkelte einfach die Hintergründe. Als Beispiele mögen zwei Familienbilder des Amsterdamer Reichsmuseums dienen, beide mit kleinen Figuren, hinter der Familiengruppe Pferd und Wagen und ein Ziegenböckchen für die Kinder; selbstverständlich alles im Freien. Hier werden nun die Figuren hoch von den dunkeln Baulichkeiten, Büschen und Baumgruppen des Grundes überragt*). Es giebt mehr als eine Methode, womit man sich hilft, wenn man seine Figuren nicht gegen hellen Grund absetzen will. Die üb-

*) Das eine No. 259 des Katalogs von Jak. Gerritsz. Cuyp, das andere No. 769, dem Thomas de Keyser zugeschrieben. Die genauere Beschreibung bei Lafenestre und Richtenberger, la Hollande p. 219 mit Abbildung, und p. 251. Ich stelle diese zwei im Ton sehr verschiedenen Bilder nur wegen der Gemeinsamkeit der Hintergrundbehandlung zusammen.

lichste wurde die, einen hohen Horizont anzunehmen, so daß die Figuren nicht gegen den freien Himmel zu stehen kommen. Adrian van de Velde, ein sehr geistreicher Maler (obwohl er meistens nur Vieh gemalt hat), setzt seine schöngefleckten Thiere häufig gegen die hoch zum Horizont ansteigende dunkele Weide. Auch sein Hauptstück im Reichsmuseum, das Familienbild*), ist so, daß die Personen durchaus das Braun der Straße und der Landschaft als Hintergrund haben. Es ist wirklich ein „schönes" Bild. Die Familie ist im Wagen gekommen, dann draußen vor der Stadt ausgestiegen und geht nun mit den Kindern spazieren. Jeder Zug und jede Farbe wirkt als von Meisterhand gesetzt. Ganz besonders auffällig verrät sich die Angst, der Brillanz der Farbe durch Reflexe hellen Lichtes zu schaden, bei Karl du Jardin. Moderne Pleinairisten haben uns daran gewöhnt, Gestalten gegen helle Kalkwände oder sonnenbeschienene weiße Mauern zu sehen. Du Jardin hat ein Pferd im Louvre, das sich von ganz dunkelem Buschwerk abhebt (No. 2432); darüber erscheint dann in reizender Lichtwirkung eine beleuchtete Mauer und dann ein Stück Himmel. Ueberall ein sehr hoher Horizont. Aber auch da, wo niederer Horizont und große Himmelsfläche gewählt ist, wird man meist finden, daß durch Wolken oder Dunst das Licht gedämpft wird (wie ja van Dijck eigentlich nur bedeckten Himmel malt), und daß die Figuren einen besonderen Schirm hinter sich bekommen. Hierüber ist der Cuypsaal des Louvre besonders belehrend. Zwei Bilder von Albert Cuyp hängen sich dort gegenüber, la promenade und le départ pour la promenade; jedes zeigt zur Hälfte lichten offenen Himmel über niederem Horizont, zur anderen Hälfte die Bäume eines Waldrandes und eine Hauswand. Die Figuren dieser Bilder erscheinen mit größter Sorgfalt auf diejenige Seite gedrängt, wo sie von Haus oder Bäumen einen dunkleren Grund empfangen. Den einfacheren Fall solchen malerischen Verfahrens zeigen im gleichen Louvreraum die prächtigen Interiörs von de Hoogh und die galanten Szenen von Metsu. Wie da die grünen Vorhänge am rück-

*) Katalog No. 1487. Burger, musées de la Hollande II 88 ff. Lafenestre und Richtenberger p. 301.

wärtigen Fenster zugezogen sind oder sonst eine dunkle Draperie das Licht absperrt, dies ist sorgfältig vorgesehen, um den Glanz des Atlas, die Schärpen und Stickereien zu voller Wirkung, die Kostüme zu reichster Farbenexpansion gelangen zu lassen. Vorwiegend auf Interiörwirkung gerichtet, scheuen denn auch diese Maler, de Hoogh etwa, nicht davor zurück, wenn sie die Szene ins Freie verlegen, zweierlei Valeurs anzubringen und den Vordergrundfarben zu viel Lokalton zu geben, was dem an neuere Illusionskunst gewöhnten Auge empfindlich genug ist.

Neben dieser Richtung auf glanzvolle Erscheinung der Lokalfarbe geht eine zweite, scheinbar entgegengesetzte, antikoloristische. Mit anderen Mitteln arbeitend verfolgt sie das gleiche Ziel der Schönheit durch Abstufung und Stimmung des Tons. Diese monochrome Neigung, die die Farbe fast auslöscht, ist immer schon vorhanden gewesen; was ihr aber jetzt die entscheidende Wendung im Sinne des Idealismus und der Schönheit giebt, ist die Bevorzugung des warmen braunen Tons statt des kühleren grauen Tons. Der Meister dieser Sphäre ist Ruisdael. Die Natur und die Farben der Wirklichkeit verschwinden ihm immermehr. Er hat wohl Landschaften mit grünen Wiesen gemalt; aber dieses Grün, der Stolz und der Zauber der holländischen Ebene, hat allmählich keinen Platz mehr auf seiner Palette. Der braune Baum, die braune Flur, die braungrauen Wolken, die ein Stück blauen Himmel sich durchstehlen lassen, besetzen seine Leinwand. Mit ihnen hat er seine ergreifenden Poesieen gestimmt. Die Monochromie seiner Radierblätter beherrscht auch seine Malerei. Es ist wahr, die Wärme der Tönung hat etwas Sanftes, Balsamartiges, das alle Disharmonieen und alle Stürme beschwichtigt, und es ist schwer, etwas gegen Meisterwerke einwenden, an denen sich so viele Geschlechter erbaut haben, und zumal, wenn man selbst ihrem Zauber erlegen ist. Keine Frage ist aber, daß an der Natur gemessen, ein Konventionalismus der malerischen Auffassung hier offenbar wird, der wie jeder Manierismus das Leben der Kunst tötet. Das idealisierende Schönheitsbestreben, sei es der Helldunkelart und des Kolorismus, sei es der Monochromie des warmen Tons, hat die holländische Malerei in eine Sack-

gasse geführt, aus der ein Ausweg nicht mehr zu finden war. Und so kann es keine seltsamere Behauptung geben als die oftgehörte und oftgelesene, die holländischen Maler ermangelten, mit den Italienern verglichen, der idealisierenden Fähigkeit. Dies scheint so, wenn man einen der kurzgebauten, breitmäuligen Bauern des Ostade neben eine Madonna Raphaels hält. Was aber der Sprachgebrauch „Idealisieren" nennt, ist eine Art von Schmeicheln und korrigierendem Schönmachen, und wenn die Italiener dies durch Zeichnung und Linie, viele Holländer aber durch Farben- oder Tonschönheit bewirkt haben, so ist grundsätzlich kein rechter Unterschied. Denn der „Gallerieton" ist auch ein „idealisierendes" Moment. Wenn demnach in dieser einen Richtung auch in Holland dem Renaissancetrieb nach schmeichelnder Verschönerung nachgegeben worden ist, so bleiben allerdings zahlreiche andere Richtungen, in denen sich die Selbständigkeit und Emanzipation der holländischen Kunst hat offenbaren können, und eben auf diesen ruht ihr ewiger und nieverlöschender Ruhm.

Um so dringender mahnt nun die Pflicht, derer zu gedenken, welche im Umkreis der hier in Frage stehenden Ausdrucksmittel ihre eigenen Wege gegangen sind. Jedem von ihnen gehörte ein besonderes Denkmal. Denn wenn das Sonderlingsdasein häufig ein Ergebniß der Schwäche ist, welche verzweifelt, mit der Welt auskommen zu können, so ist es, gepaart mit schöpferischer Kraft, das stolzeste Leben, das gelebt werden kann. Von Franz Hals' kühnem Anlauf war schon die Sprache. In seinen späteren Werken, so erstaunlich sie sind, hat er sich nicht auf dieser Höhe behauptet. Von seinem Leben wissen wir zu wenig, um hieraus die Wandlungen seiner Kunst erklärlicher zu machen*). Dann aber ist der Landschaftsmaler Jan van Goyen zu nennen. Man könnte versucht sein, ihn wegen seiner Neigung zum Monoton-Farblosen neben Ruisdael zu stellen, aber wie ungeheuer ist der Abstand, der sie trennt! Sie haben ein ganz verschiedenes Verhältniß zur Natur. Nicht als wäre Ruisdael ausschließlich Dichter; er hat wohl unendlichemale

*) van der Willigen, artistes de Harlem (2. Aufl.) p. 139 ff.

jene furchtbar melancholische Dünenwüste durchstreift, die sich Stunden lang und breit zwischen Haarlem und dem Meer erstreckt. Wenn dunkele Wolken über ihr heraufziehen und mit ihren Schatten trübend diese mit ihrem Auf und Ab wie ein zweites Meer wogende Wüstenlandschaft decken, so entsteht jene gestaltlos betäubende Stimmung, die von der Wirklichkeit hinweg, die ihr Unterscheidendes und ihre Formen verliert, dem Bereich des Geistes zudrängt. Auch wo Ruisdael die Gegenstände und Szenerien wechselt, diese Stimmung, diese Schatten, dieses Dunkel beherrscht und verfolgt ihn überall. Er kann sie nicht los werden; er sieht die Natur immer unter dem Gemütseindruck jener Dünenstimmung. Goyen war mehr Auge; er beobachtet genauer und immer von neuem. Wenn Ruisdaels Poesie aus dem Ensemble seiner Bilder jeden ergreift, so ist Goyen der Liebling der Maler. Aus unendlichen Studien destilliert er seine gewonnenen Beobachtungen. Wenn er in ein fast einfarbiges Bild, eine Flußlandschaft, ein paar grüne Pinseltupfen in die Bäume, etwas rosa auf ein Schiffsfähnchen, etwas rot auf die Mütze oder Hose einer Figur setzt, so wirkt dies nie wie ein geistreicher Einfall, sondern wie etwas Selbstverständliches. So hat Velazquez in dem seidenweichen Blondhaar seiner Infantinnen eine rosa Schleife. Diese Dinge geben das Gefühl, als seien sie so, nicht als hätte sie jemand gemacht. Goyen giebt keine Tonstimmung als Vehikel von seelischen Empfindungen; auch steigert und erwärmt er seinen Ton nicht zum Ruisdaelbraun; er schneidet sich keine Versatzstücke für eine pathetische Szene. Aber er sieht Dinge, die noch keiner so beobachtet und wiedergegeben hat, Wolken, die wie ein leichter Rauch über einen hellen Grund hinjagen, Baumkronen, die sich vor uns im Wind zu bewegen scheinen. Er hat in seinen Skizzenbüchern wie in den Gemälden eine Art zu zeichnen, die gleichsam die Luft mit in den Kontur der Dinge aufnimmt; die Art des Farbenauftrags unterstützt diese Vibration, wie sie die modernsten Techniken wieder entdecken mußten. Seine Art zu malen, wird so geschildert, daß er die Leinwand mit einem Chaos von helleren und dunkleren Tonklecksen überdeckte, aus denen allmählich hier ein Thurm, der sich im Wasser spiegelt,

dort ein Schiff mit Ladung und Personen Gestalt erhielt. Es wird hinzugefügt, die richtige Tonwirkung sei von Anfang an ebensogut wie in dem fertigen Gemälde dagewesen*). Goyen hat das Holland der Küsten und der breiten Wasserläufe mit dem silbernen feuchten Dunst entdeckt wie Paul Potter das Holland der grünen Weiden. Und so ist auch von Potter ein Wort zu sagen. In wenige Jahre des Schaffens drängt dieser Frühvollendete eine ungeheure Thätigkeit zusammen. Seine Gewissenhaftigkeit ist unbegrenzt; so genau wie er weiß Niemand, wie die Rinde eines Baumes und die Blätter seiner Krone, wie das Fell oder das Vließ eines Thieres aussieht. Er scheut nicht das Licht des hohen Tages, das scharfe Grün der Wiese noch das Blau des Himmels, und scheut auch den niederen Horizont nicht; seine braunen oder gescheckten Kühe stehen meistens vor einem lichten Grund, ganz von der freien Luft und dem freien Licht umgeben. Woher nahm er die Widerstandskraft dieser Selbständigkeit bei einem siechen Körper? Potter verschmäht den schönen warmen Ton, und doch halten seine Bilder zusammen; sie sind nicht hart oder bunt; denn die Farbenwerte sind vom Luftmedium zusammengestimmt. Wohl hat auch er eine Abendstimmung mit ihren weicheren Tönen gemalt und ist damit dem herrschenden Geschmack entgegengekommen**), wie umgekehrt Adrian van de Velde ein und das andere Mal dem Helldunkel und dem geliebten Braun entsagt und durch frisches Grün erfreut***). Entschlossen aber hat sich doch nur Potter der Konvention entgegengestellt. Mit einer Ehrfurcht, die uns tiefste Achtung abnötigt, ist er Schüler der Natur geblieben. Es giebt eine Be-

*) So Hoogstraten in der Anekdote über den Malwettkampf zwischen Knibbergen, van Goyen und Porcellis, Inleyding tot de hooge schoole 237 f.

**) z. B. Louvre No. 1649 chevaux à la porte d'une chaumière, von Fromentin p. 219 ob seiner beauté du ton gerühmt. Das ganze Kapitel dort über Potter ist sehr gut, wenn ich auch den Standpunkt und die allgemeinen Voraussetzungen Fromentins nicht teile.

***) Die Hirschjagd des Städelschen Instituts in Frankfurt und die Farm, eine kostbare Neuerwerbung des Berliner Museums. Beide von 1666. Bode ist geneigt, sie für Pendants zu halten.

scheidenheit und eine Leidenschaft des Lernens, die die Subjektivität mancher „Meister" in den Schatten setzt.

Nächst Hals, Goyen, Potter wäre noch der sonnendurchleuchteten Landschaften Albert Cuyps zu gedenken, vor allem aber der Delfter Sonderlinge Karl Fabritius und Vermeer. Beide sind von den scharfen, in den französischen Malerateliers erzogenen Augen Burger-Thorés sozusagen neuentdeckt worden (wenn er auch entschuldbarer Weise nicht über alle Irrtümer der Ueberlieferung Herr ward). In den Kreisen, wo man sich um die herkömmliche Verteilung der Kränze durch die Kunstgeschichte weniger kümmert, wo man die Toten ihre Toten begraben läßt und die alten Meister sehr ungleichmäßig, immer aber nach dem Grad ehrt, in dem sie unserem eigenen künstlerischen Bedürfen entgegenkommen und es durch ihre Auffassungsart unterstützen und befördern, in den Kreisen der Künstler erfreut sich der Delftsche Vermeer einer besonderen Schätzung. Er modelliert seine Gestalten im ganz hellen, sonnenscheinerfüllten Innenraum; statt dunkler, bräunlicher Gründe giebt er weiße oder grauweiße Wände, an denen in leichter Tonabstufung Landkarten oder Bilder hängen. Die Gestalten, wenige an Zahl, erregen geringes novellistisches Interesse; ihre starken Lokalfarben sind ohne die zeitübliche Erwärmung geblieben. Ein Kritiker hat von ihnen gesagt, sie seien bloß glücklich wirkende Farbenflecken auf dem lichten Grund, wozu man sich freilich gegenwärtig halten muß, daß die gute Zeichnung in der holländischen Schule etwas Selbstverständliches war, und daß die Figuren nie (wie heute so oft) auf den Farbenwert reduziert erscheinen, sondern konstruktiv einwandsfrei modelliert sind. Die dem Vermeer eigentümliche Farbenbasis und Lichtbehandlung hebt sich scharf von dem herrschenden Geschmack der Dunkelmalerei ab.

Man kann nicht umhin, angesichts der zur Herrschaft sich emporkämpfenden Tendenzen und des Widerstandes, den sie bei Einzelnen gefunden haben (Vollständigkeit wie genaueres Eingehen verbieten sich an dieser Stelle), die Frage aufzuwerfen, welche Umstände die Wendung der holländischen Malerei im beschriebenen Sinn begünstigt haben mögen, der-

art, daß ein Häuflein von Hellmalern sich einer großen Majorität gegenüberbefand, die ein Ideal schönen Tons zur Herrschaft brachte. Die Antwort auf diese Frage ist nicht einfach; auch berührt sie aufs nächste Probleme unserer gegenwärtigen Kunst.

Als Bernini sich eines Tages gesprächsweise in Paris über das Oberlicht des Pantheon in Rom verbreitete und rühmte, für Skulpturen sei dies das beste Licht, bemerkte man ihm entschieden, die französischen Damen mögen das Oberlicht nicht. Alle Gegengründe, mit denen Bernini Einsprache erheben mochte, ändern so wenig wie die Anläufe und Bemühungen von heute etwas an der Thatsache, daß jeder Versuch, das freie Licht, das gottgewollte Licht, wie man sagen muß, da nun einmal der Himmel über die Erde gespannt ist, und Oberlicht die normale Beleuchtungsart im Freien ist, — daß jeder solcher Versuch, das freie Licht in der Malkunst zur Herrschaft zu bringen, Widerstand findet, weil wir wie die Pariser Damen, von denen man zu Bernini sprach, nicht die Wahrheit, sondern das Vorteilhafte suchen und dies das Schöne nennen. Da wir des weiteren Räume mit Seitenlicht bewohnen und sie mit Bildern schmücken, so entsteht aus dem geschlossenen Licht des Zimmers und dem angenommenen freien Licht des Gemäldes eine Art Dissonanz, sobald dieser Gegensatz der natürlichen diffusen Beleuchtung des Gemäldes und der einseitigen Beleuchtung des Raumes sich aufdrängt. Der Naturalismus des Bildes reißt für das empfindlich gewordene Gefühl ein Loch in die Wand, wo das Gemälde die Wandfläche bloß dekorativ beleben sollte. Je mehr ferner ein Gesamtton des Raumes und eine Einheit beabsichtigt wird, je mehr die Dekoration zu Stimmung neigt, um so gebieterischer werden die Ansprüche an die malerische Haltung des Gemäldes, das für die Wand bestimmt ist. Man wird z. B. die Beobachtung machen, daß italienische Gemälde der großen Zeit oder Kopieen nach ihnen selten in unsere Wohnräume passen, da sie mit Rücksicht auf farbige Haltung und linearen Aufbau für großräumige Dimensionen gedacht und erfunden sind, wie sie dem südlichen Kirchen- und Palastbau entsprechen, und so geht man denn schwerlich mit der Annahme fehl, daß Hand in Hand mit der all-

gemeinen Wandlung des Geschmacks, welche immer ein Hauptfaktor bleibt, die besondere Art der holländischen Wohnraumgestaltung zu einer Subjektivierung der Stimmung, zur Vereinheitlichung und zugleich Erwärmung des Tons der Gemälde hingedrängt habe. Im gleichen Sinn ist ja der abnehmende Kolorismus und die Bevorzugung der Tonmalerei Ursache gewesen, daß man für die Rahmung der Bilder des jede Buntheit ausgleichenden Goldes entraten zu sollen meinte und im ganzen dem schwarzen Ebenholzrahmen den Vorzug gab. Für all diese Thatsachen scheint es mir notwendig, den Einfluß des Privatgeschmacks, der ja in Holland zum erstenmal in der Kunstgeschichte den Ausschlag giebt, die Rücksicht auf Verkäuflichkeit und Verwendbarkeit der Bilder in den Wohnungen der reichen Besteller zur Erklärung heranzuziehen.

Da die Architektur aus natürlichen Gründen die konservativere Kunst ist, so würde sich für alle Zeiten die Lehre ergeben, daß man mit der Reform des Hausbaus anfangen, vor allem für ein höheres Einfallen des Seitenlichts (da unsere Fenster in der Regel viel zu tief sitzen) sorgen müsse, wenn man einer neuen, wirklichkeitsgemäßen Malerei die Wege ebnen will, wie sie die veränderte Beobachtung der Natur und die durch neue künstliche Beleuchtungsmittel veränderte Gewöhnung unserer Augen vorbereiten. Kommen erst einmal die äußeren Bedingungen den Wirkungen modern empfundener Gemälde entgegen, so mögen wir vielleicht inzwischen auch im Uebrigen in uns gegangen und zu der Einsicht gelangt sein, daß die höchste Aufgabe der Kunst ist, Herz und Seele der Welt zu künden, und daß wir sie nicht dazu herabwürdigen sollen, sich mit der Rolle einer schmeichelnden Dienerin unserer Sinne zufriedenzugeben.

Rembrandts malerische Ansicht und Weltansicht.

In der Skizze einer Geschichte der malerischen Ausdrucksmittel der holländischen Künstler haben wir Rembrandts Namen nicht genannt. In manchem geht er der allgemeinen Entwickelung parallel. In der Hauptsache folgt er eigenen Antrieben. Am Ende der zwanziger Jahre des siebenzehnten Jahrhunderts war Franz Hals im Punkt der malerischen Anschauung der freieste Kopf in Holland. Warum ist Rembrandt in den Jahren, die er einsam in Leyden arbeitete, nicht nach Haarlem zu Hals gegangen? Es giebt keine Antwort auf solche Fragen. Ueberblickt man die Lage zu Anfang der dreißiger Jahre, als Rembrandt in Amsterdam seine Anatomie und die zahlreichen Einzelbildnisse in vorwiegend kühlem Ton schuf, als Thomas de Keyser 1632 in einem Schützenstück dem kühlen feinen Ton und einer reifen Breite des Vortrags huldigte, so mag man wohl denken, wie es hätte kommen können, wenn Rembrandt den „Einflüssen" der holländischen Frühkunst williger und tiefer sich geöffnet und ihren absichtslosen Beobachtergeist in sich aufgenommen hätte. Solches auszudenken, ist eine Thorheit; von Rembrandt erwarten, daß er anders als im Dienst persön-

lichster künstlerischer Impulse hätte beobachten und gleichsam seine Persönlichkeit hätte ausscheiden sollen, hieße sein Wesen verkennen. Er war von denen, die (um die philosophische Bezeichnung zu brauchen) nicht heteronomisch, sondern nur autonomisch ihre Bestimmung empfangen.

Die Zeit in Rembrandts künstlerischem Schaffen, die von der ersten Hälfte der dreißiger bis in die erste Hälfte der vierziger Jahre reicht und die in der sogenannten Nachtwache gipfelt, ist schwer unter einem beherrschenden Gesichtspunkt zu betrachten. In erstaunlicher Buntheit laufen verschiedene Neigungen neben einander her. Eine weitgehende Zugänglichkeit für das Rohe und Derbe, das im Zeitgeschmack lag, und wieder ein schroff abweisender, nur auf sich selbst hörender Trotz; die Ausbildung einer harmonisierenden malerischen Ansicht und Rückfälle in die Experimentierlust und die genaue Akribie seiner Frühzeit; im ganzen aber ein solches Vorherrschen der technischen Probleme, daß die Kongruenz von Form und Gehalt mehr als einmal übersehen wird. Das Bemühen, Ordnung in dieses Chaos zu bringen, das Gesetz dieser Bewegung zu finden, scheint vergeblich, und eine weitere Erschwerung besonderer Art heftet sich an diese Bemühung. Die technischen Interessen des Künstlers neigen zeitweise zu einer gewissen Virtuosität; er beherrscht gleichzeitig verschiedenartige Ausdrucksmittel, wobei denn weiter der Wunsch bestimmter Besteller eines oder das andere begünstigen mochte. Es begegnen z. B. in einzelnen Jahren datierte Werke, wie man sie gar nicht erwartete, Nachzügler, die einem übrigens überwundenen Standpunkt angehören. Die große Gruppe der Porträtaufträge drängt sich in die Jahre 1632—1634 bis zu seiner Heirat; aber sie findet stilistisch verwandte Nachzügler in den Jahren 1635 und 1636, ja bis 1641*). Die Darstellung

*) Man sehe in Bodes Rembrandtwerk im zweiten Band die Nummern 116—118 und im dritten 185 mit dem Datum 1635, II 119 von 1636, IV 278 von 1640 und IV 280 von 1641. Angesichts der Zuversichtlichkeit, mit der man jetzt undatierte Stücke auf bestimmte Jahre zu datieren pflegt, ist darauf hinzuweisen, daß auch Bode die enge Berührung zeitlich auseinanderliegender Bildnisse hervorhebt, so zwischen IV Nr. 278 von 1640 und II Nr. 106 von 1634, von IV Nr. 287 von 1643 und den Porträts von 1633. (Text IV S. 33 und 36.)

Christi und der Ehebrecherin (London, National Gallery) ist 1644 bezeichnet, gehört aber in Erfindung und Technik eng zu der Tempeldarstellung Jesu von 1631 (Haag). Der Zyklus der kleinen Passionsszenen der Münchener Pinakothek reicht den Daten nach über die Jahre 1633—1639; alle sind sehr gleichartig und lassen also vermuten, daß sie an einem bestimmten Zeitpunkt zugleich entworfen, aber in sehr ungleichen Abständen ausgeführt worden sind. Man wird mit der Möglichkeit rechnen, daß manche Bilder Jahre durch im Atelier angefangen stehen geblieben und manchmal in einer älteren, manchmal in einer veränderten Technik vollendet worden sind. Wo bei datierten Bildern solche Anomalien begegnen, ist bei der Einreihung nicht datierter Stücke die größte Vorsicht am Platz. Man kann sie der vorwiegenden Aehnlichkeit nach bestimmten Gruppen annähern, aber es könnte eine Täuschung sein, sie auf ein einzelnes Jahr festnageln zu wollen.

Das Ungesetzliche und Unstäte einer solchen Kunstäußerung leuchtet ein. Sie aus dem Jugendkarakter und noch nicht gewonnener Klarheit herzuleiten, könnte man versucht sein; nur als „Sturm- und Drangperiode" darf man diese Phase nicht bezeichnen, will man nicht schwerem Irrtum Vorschub leisten. Es giebt keine Normalkonstruktion für den Genius, und es giebt nichts Unähnlicheres als die Jugend Goethes und die Jugend Rembrandts. Bei Goethe ein elementargewaltiges Empfinden, das stürmend und drängend nach Ausdruck ringt, aber sich von keiner Form beengen läßt. Daher die Prosa, oder die freien Rhythmen oder der Knüttelvers, der Vers querfeldein auf gut Glück. Umgekehrt bei Rembrandt. Als junger Mann sucht er vorzugsweise die Ausdrucksmittel in die Hand zu bekommen, Form und nichts als Form. Er sucht und versucht, rechnet und tüftelt; im allgemeinen ist ein dunkler Drang wohl da, der ihn nach bestimmter Richtung lenkt, aber im einzelnen ist Rembrandt unsicher und schwankt, was sich zeitweise in Heftigkeit und Eigensinn verrät, die bis zum Manierismus ausarten. Weil unter den Werken dieses Malers zahlreiche vorkommen, die zu den innerlichst empfundenen der gesamten neueren Kunst gehören, übersieht man, daß er in seiner Jugend sehr äußerlich hat sein können, daß

ihm die Form alles, der Gegenstand und sein herzliches inneres Wesen fast nichts war. Es handelt sich darum, zu erkennen, wie Rembrandt aus diesen verschlungenen Wegen zu sich selber kommt, seine Seele entdeckt und offenbart und zu dem einzigen großen Künstler emporwächst. Wer seine Größe wahrhaft empfindet, wird ruhig das Gestrüpp konventioneller Phraseologie auseinanderbiegen, von der schematischen Annahme einer Normalentwickelung des Genius sich zu befreien suchen und die Thatsachen in der ruhigen Ueberzeugung beobachten, daß dem Genius, dessen Lebensluft die Wahrheit ist, die wahre Erkenntniß seines Wesens nur zum Ruhme dienen kann.

Wenn man zwischen den späteren Malereien Rembrandts mit ihrer warmen und oft überheizten Atmosphäre auf ein Bildniß vom Anfang der dreißiger Jahre trifft, so wirkt seine kühlere Färbung, der Lokalton der gleichsam vom Seewind belebten, natürlichen Fleischfarbe auf Gesicht und Händen wahrhaft erfrischend. Versucht man sich aber in Rembrandts malerische Empfindung der Zeit zu versetzen, da er diese Tonart aufgab, und seine Selbstkritik zu erraten, wie er sie im Stillen an jenen Porträts vom Anfang der dreißiger Jahre geübt haben mochte, so handelt es sich wohl um folgende Punkte. Da das Licht konzentriert angewendet wird, so bekommt ein beleuchtet herausgehobenes Gesicht leicht etwas Hellfleckiges gegenüber dem dunkelen Grund. Steht es in irgend einem Grad von Profilwendung gegen den Grund, so erscheint der Umriß hart abgesetzt und die Gestalt mehr vom Hintergrund getrennt, als in die Luft des Raumes hineingetaucht. Dazu das weitere, daß der ausgesprochene Lokalton des Gesichts, zumal wenn er sich in zwei Händen wiederholt, inmitten der dunkelen Kostümfarben bunt wirkt und schreit. Aus diesem Kontrast erklärt sich die große Tonwichtigkeit der Gesicht und Hände vom Schwarz der Kleidung trennenden hellen Spitzenkragen und -manschetten. Betrachtet man etwa das lebensgroße, in ganzer Figur stehende Bildniß des Martin Daey von 1634*), so ist für das Gesicht,

*) Bei Baron Gustav von Rothschild, Paris, avenue de Marigny. Rembrandtwerk II Nr. 107.

welches breitflächig ist, und bei dem sich trotz der Jugend bereits ein Doppelkinn meldet, wichtig, daß es als Ton zwischen dem breiten Kragen und den reichen blonden Haaren ruht, die koloristisch stark mitsprechen. Die eine Hand ist in dem schönen schwarzen, mit schmalen, weißgeränderten Litzen benähten Mantel versteckt; die andere ist als Fleischton besonders sorgfältig konstruiert. Im Rock wird ein weißer Aermel sichtbar; dann folgt die Manschette; die ausgestreckte Hand hält den grauledernen Handschuh. Der Handschuh und die Manschette samt Aermel sind koloristisch genommen Strebepfeiler, um die Fleischfarbe der Hand zu stützen, ihren Ton abzuschwächen und dem übrigen Ton besser anzugleichen. Man kann sagen, daß der Lokalton Rembrandt genierte — bei dem entsprechenden Damenbildniß, der Frau des Martin Daey, ist der Fall technisch noch etwas verwickelter —, und daß er ihn unschädlich zu machen bemüht war. Was den Fleischton der Hände in der unteren Bildhälfte angeht, so kann man an einer ganzen Reihe von Beispielen sich überzeugen, daß er gern entweder mit tieferem Schatten bedeckt wurde oder dem Handschuh Platz machte, dessen Farbe beliebig zu wählen und zu stimmen war. Das Häufigste ist freilich, daß das Bildniß in ein Oval kam und Brustbild ohne Hände wurde; im übrigen aber war noch mit einem umdrapierten Mantel zu helfen, um Arme und Hände zu verstecken. Bei dem Gruppenporträt der Anatomie des Doktor Tulp kommen auf acht Figuren kaum fünf sichtbare Hände, und dies erklärt sich nicht aus Bequemlichkeit und Ungeduld, sondern aus dem Bedürfniß harmonisierender Stimmung. War also die Dämpfung der Lokalfarbe die eine, die negative Seite des Rembrandtschen Empfindens, so ging damit das Streben, den Ton zu vereinheitlichen, untrennbar einher. Für den Künstler selbst war dieses Verlangen nicht neu. Die sogenannten Philosophen des Louvre, kleine Gestalten einsamer Denker in einem großen, gewölbten, für das Studium nicht recht geeigneten Gemach, zeigen dieses Hinarbeiten auf den Gesamtton mittels einer schweflich grünen Färbung; allmählich erwärmt sich der Ton und nimmt eine rötliche Basis an. Dies geht sich steigernd bis zum branstigen weiter. Besonders die Selbstbildnisse und



26. Martin Daey. Paris, G. v. Rothschild.

Studienköpfe lassen gegenüber den bestellten Porträts dieser Jahre gerade wegen der Gleichzeitigkeit die geheime Neigung von Rembrandts Interesse deutlich gewahren. Wie hier der Kopf mehr in den Raum hineingedrängt ist, wie etwa ein rötliches Haar in den graubraunen Grund übergeführt, jeder Farbenton dem umgebenden Tonwert akkomodiert wird, und alles der Monochromie zudrängt, ist mit Händen zu greifen.

Unter den Studienköpfen ist der sogenannte bekümmerte Greis des Louvre (Rembrandtwerk II Nr. 142) ein besonders gutes Beispiel. Von hier aus erklärt sich auch das unausgesetzte künstlerische Interesse am Radieren, welches Rembrandt von Anfang an erfüllt. Eine Anzahl einfarbig gemalter Bilder hat sich erhalten, welche als Vorlagen für die Kupferplatte entstanden sind; einige aber, wie die Berliner Täuferpredigt, bei denen noch keine derartige Benutzung nachgewiesen worden ist. Der Unterschied zwischen völlig monochromer Behandlung und dem Mangel an Lokalfarbe, die dem harmonisierenden Bemühen geopfert wird, ist nie ein so fließender wie in diesen dreißiger Jahren. Der Neigung zum philologisch genauen, feinen Ausführen tritt also eine andere, auf konzentrierende, einheitliche Gesamtwirkung als Gegengewicht zur Seite. Der Ton soll als stimmender Faktor die Dinge und Farben und ihren Zentrifugaltrieb bewältigen. Bernini hat von sich erzählt, daß er sich für den Fall, wo er, zu schneller Arbeit gedrängt, mit der Sorge für die einzelnen Teile nicht so leicht die Berechnung der Gesamterscheinung verbinden und sichern könne, farbiger Gläser bediene, die durch die Plötzlichkeit der Veränderung des Gegenstandes den Blick vom Einzelnen abziehen und für die Wirkung des Ganzen schärfen. Der einheitliche Farbenton hat eine besondere, sammelnde und stimmende Macht, worauf ja der Zauber der Mondlandschaft beruht, und welche moderne Reproduktionsverfahren gern zu Hülfe rufen, um durch Blau-, Rot- oder Gründruck einen Stimmungseindruck zu erzielen. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich der besondere Anteil, mit dem Rembrandt die Versuche seines Kunstgenossen Herkules Seghers begleitete. Seghers fand wenig Verständniß und wenig Lohn für seine Kunst, und seine Hausfrau mußte es mitansehen, daß er in Ermangelung von Papier seine Kupfer-

platten gelegentlich auf die Hemden und die Wäsche des Hausstands abdruckte. Seine Radierungen zeigen einen oft seltsamen Landschaftskarakter mit abenteuerlichen Bäumen und Felsen, die mit tiefen Schattenstrichen durchsetzt sind und in den dunkeln Teilen manchmal der Oberfläche eines Gehirns und seinen Windungen gleichen. Die nämliche Platte pflegte Seghers auf verschieden gefärbtes Papier oder mit wechselnden Farben zu drucken. Daher dann die gleiche Landschaft je nach der veränderten Farbe bald feurig und bald gedämpft, ruhig und wieder fremd und bizarr wirkt. Bei völliger Unveränderlichkeit des Gegenstands erscheint durch die Macht des Tonkarakters wie durch ein Ziehen verschiedener Register Temperament und Stimmung des Ganzen verschieden. Rembrandt besaß acht Bilder von Seghers; eine Platte von ihm hat er bearbeitet*).

Sich Sammeln heißt, Zerstreuendes und Ablenkendes fernhalten. Unter dieser Voraussetzung entsteht Stimmung, wenn man sich widerstandslos einer einzigen beherrschenden Empfindung hinzugeben vermag. Rembrandt empfand die Farbenindividualitäten als etwas Störendes; er schwächte sie ab, d. h. statt gesättigter Farben nahm er dunklere, lichtschwächere. In dieser Verdunkelung Sehkraft und Sehempfindlichkeit zu steigern, die feinsten Uebergänge und Modulationen der Tonarten zu erzielen, wurde sein innigstes Bemühen. Vielleicht kann man es durch eine musikalische Vergleichung deutlicher machen. Das Klavier trennt nur ganze und halbe Töne; es muß Cis und Des identifizieren; die Streichinstrumente brauchen diese Konvention nicht anzuerkennen und vermögen feinere Unterscheidungen zu verwirklichen. Die Sehskala Rembrandts war am denkbar feinsten geteilt; Abtönungen empfand er nicht nur in der Entfernung von Viertels- oder Achtelstönen, sondern er vermochte wohl sein Auge auf ein Hundertstel, auf jede Schwebung einzustellen. Sein Sehen als die Voraussetzung seines Malens, Zeichnens und Radierens muß ein wesentlich anderes gewesen sein

*) Ueber Seghers Bredius in Oud Holland XVI (1898) 1 ff. J. Springer, Berichte der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft 24. März 1899. Ueber die Radierung B 56 siehe v. Seidlitz, kritisches Verzeichniß der Radierungen Rembrandts S. 54 f.

als das der Meister der älteren Kunst, und da dieser Punkt in Studien über den Künstler nicht berührt zu werden pflegt, so sei hier ein *Exkurs über das Sehen Rembrandts* eingeschoben.

Das Sehen ist ein Akt, der sich mit den mechanischen Vorgängen innerhalb des Auges und mit der der Netzhaut übermittelten Empfindung keineswegs erschöpft. Gesichtsanschauung kommt erst durch das Gehirn zu Stande. Die Empfindung muß zur verstandesmäßigen Anschauung werden*). Ja, der Anteil von Verstand und Erfahrung am Sehen ist so sehr der größere, daß das Sehen des durchschnittlichen Menschen ein gänzlich konventionelles und fast empfindungsloses geworden ist. Kaum haben wir einen Baum oder ein Haus gesehen, so ist der Gegenstand bereits seinem Begriff subsumiert; das Auge hat wie ein Leitungsdraht nur kurzen Mittlerdienst zu leisten. Wir sehen in der Regel, fast als wenn wir nicht sähen, und arbeiten mit bloßen Vorstellungen von den Dingen. Diese Abstumpfung ist eine notwendige Folgeerscheinung aller gesteigerten Kultur, da wir, durch die Vielheit verwirrt, in unserem Lebensinteresse genötigt sind, die Dinge mittels angeübter Stenographie zu bewältigen.

Den Künstler trennt in diesem Punkt eine ungeheuer tiefe Kluft von seinem Publikum. Seine Anschauung von den äußeren Dingen ist unendlich viel persönlicher; sein Sehen nicht summarisch, sondern umständlich und intensiv. Das Gemeinsame aber, worauf die Möglichkeit des Verständnisses beruht, die Brücke bildet die Thatsache, daß auch der Künstler einen abkürzenden Auszug aus der Natur wiedergiebt, nur eben einen persönlicheren als unsere schematische Vorstellung. Aus diesem Grund sind uns doch Kunstwerke im ganzen verständlicher als die verwirrende Natur; große Künstler-

*) Dies ist besonders klar von Schopenhauer im ersten Kapitel des Aufsatzes Ueber das Sehen und die Farben entwickelt. Helmholtz hat die Bezeichnungen: Perzeption, Anschauung, Vorstellung, wobei Perzeption als gegenwärtige sinnliche Empfindung ohne Erinnerung an früher Erfahrenes, Anschauung als Empfindung und Wahrnehmung, Vorstellung als Erinnerungsbild ohne gegenwärtige sinnliche Empfindung aufgefaßt wird.

individuen drängen, zwingen uns ihre Sprache auf. Nach Michelangelo, bemerkte Goethe in Rom, wolle ihm die Natur nicht schmecken*).

Natürlicher Weise ist der Einfluß künstlerischer Erzieher ein langsamer, und man darf den Menschen nicht zu viele Vorwürfe machen, wenn sie neue Erscheinungen nicht begreifen oder verwerfen.

Die in uns vorhandenen Gesichtsvorstellungen stehen der neuen Seherfahrung im Wege, und nur allmählich vermögen wir ein verändertes Sehen, zu dem ein bedeutender Meister die Bahn geöffnet hat, und das wir anfänglich für falsch oder verrückt halten, an den Gegebenheiten der Natur bestätigt zu finden. Wenn wir etwa das Farben- und Lichtempfinden eines Künstlers nur mit Anstrengung verstehen, so erhöht sich der Natur gegenüber die Schwierigkeit außerordentlich, weil unsere zusammengesetzten Empfindungen, welche stets in derselben Verbindung durch irgend ein einfaches Objekt erregt werden, uns nicht in ihren einzelnen Bestandteilen bewußt werden. Diese Schwierigkeit sei zunächst an einem besonders zugänglichen Beispiel mit den Worten von Helmholtz erläutert**).

„Die Erfahrung lehrt uns ein zusammengesetztes Aggregat von Empfindungen als das Zeichen für ein einfaches Objekt kennen, und, gewöhnt, den Empfindungskomplex als ein zusammengehöriges Ganzes zu betrachten, vermögen wir in der Regel nicht ohne äußere Hilfe und Unterstützung uns der einfachen Bestandteile eines solchen bewußt zu werden. Die Analyse der Empfindung durch bloße Beobachtung wird desto schwerer, je häufiger dieselbe Zusammensetzung wiedergekehrt ist und je mehr wir uns gewöhnt haben, sie als das normale Zeichen der wirklichen Beschaffenheit des Objekts zu betrachten. Als Beispiel dazu möge die bekannte Erfahrung dienen, daß die Farben einer Landschaft viel glänzender und bestimmter heraustreten,

---

*) Italienische Reise, Rom, 2. Dezember 1786: ich bin in dem Augenblick so für Michelangelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann.

**) Handbuch der Physiologischen Optik. Erste Ausgabe (1867) S. 433 f. Zweite Auflage (1886) S. 606 f.

wenn man sie bei schiefer und umgekehrter Lage des Kopfes betrachtet als bei der gewöhnlichen aufrechten Haltung. Bei der gewöhnlichen Art der Beobachtung suchen wir nur die Objekte als solche richtig zu beurteilen. Wir wissen, daß grüne Flächen aus einer gewissen Entfernung in etwas verändertem Farbenton erscheinen; wir gewöhnen uns, von dieser Veränderung abzusehen und lernen das veränderte Grün ferner Wiesen und Bäume doch mit der entsprechenden Farbe naher Objekte zu identifizieren. Bei sehr fernen Objekten, fernen Bergreihen bleibt von der Körperfarbe wenig zu erkennen, sie wird meist durch die Farbe der erleuchteten Luft überdeckt. Diese unbestimmt blaugraue Farbe, an welche nach oben das helle blaue Feld des Himmels oder das rotgelbe der Abendbeleuchtung, nach unten das lebhafte Grün der Wiesen und Wälder grenzt, ist Veränderungen durch den Kontrast sehr ausgesetzt. Es ist für uns die unbestimmte und wechselnde Farbe der Ferne, deren Unterschied zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Beleuchtungen wir wohl genauer beachten, während wir ihre wahre Beschaffenheit nicht bestimmen, da wir sie auf kein bestimmtes Objekt zu übertragen haben und wir eben ihre wechselnde Beschaffenheit kennen. So wie wir uns aber in ungewöhnliche Umstände versetzen, z. B. unter dem Arme oder zwischen den Beinen durchsehen, so erscheint uns die Landschaft als ein plattes Bild, teils wegen der ungewöhnlichen Lage ihres Bildes im Auge, teils weil die binokulare Beurteilung der Entfernung ungenauer wird. Damit verlieren die Farben ihre Beziehung zu nahen oder fernen Objekten und treten uns nun rein in ihren eigentümlichen Unterschieden entgegen. Da erkennen wir denn ohne Mühe, daß das unbestimmte Blaugrau der weiten Ferne oft ziemlich gesättigtes Violett ist, daß das Grün der Vegetation stufenweise durch Blaugrün und Blau in jenes Violett übergeht u. s. w. Dieser ganze Unterschied scheint mir nur darauf zu beruhen, daß wir die Farben nicht mehr als Zeichen für die Beschaffenheit von Objekten betrachten, sondern nur noch als verschiedene Empfindungen und wir deßhalb ihre eigentümlichen Unterschiede, unbeirrt durch andere Rücksichten, genauer auffassen."

Diese Auseinandersetzung lehrt uns, die Erfahrung von Perspektive und von Verquickung der Farbe mit Körpern, als welche Erfahrung die einfache Empfindung verändert und trübt, ausscheiden und die Empfindung der Farbe an sich gewinnen. Aehnliche Beobachtungen sind in den merkwürdigen Fällen von Operationen Blindgeborener gemacht worden, die in höheren Jahren sehend wurden, also der korrigierenden und helfenden Erfahrung entbehrten, so daß sie das „Sehen" lernen mußten. Es hat sich dabei gezeigt, daß die Kenntniß der Entfernungen und der Formen sehr langsam gelernt wird, da es für diesen Zweck einer Kombination mit dem Tastsinn bedarf, daß dagegen Farben bald perzipiert werden. Eine operierte Person fragt z. B. angesichts einer Theetasse von Porzellan, an der sie anscheinend nichts als den Lichtglanz wahrnimmt, was die „Farbe längs der Kante" sei*).

Darf man dieses unbeholfene und sinnlichere Sehen als ein naives Sehen bezeichnen, so wird Niemand das künstlerische Sehen für ein naives erklären. Es berührt sich indessen damit, insofern es leichter die naive Empfindung aus dem Empfindungskomplex herauslöst und isoliert und zur Grundlage einer durchaus selbständigen Seherfahrung macht. Der sinnliche Teil im Sehakt mag beim Künstler ebensoviel intensiver sein als beim gewöhnlichen Menschen, wie seine künstlerische Anschauung gegenüber der durchschnittlich vorhandenen die lebhaftere ist. Vielleicht beruht der Fortschritt des Sehens in der Entwickelung der Kunst auf einem Zuwachs an genauer werdenden Daten des sinnlichen Sehens, und es wird uns zu Rembrandt zurückführen, wenn wir den Unterschied des zeichnerisch-plastischen Sehens der Italiener gegenüber dem neu sich bildenden malerischen Sehen von diesem Gesichtspunkt aus zu verstehen suchen.

Einen deutlichen linearen Umriß eines Gegenstandes oder die deutliche Wahrnehmung der Gegenstände eines sich vertiefenden Raumes vermögen

*) Man sehe die von Helmholtz[2] a. a. O. S. 731 ff. mitgeteilten Fälle, besonders die Operation des Pupillarverschlusses. (Erste Ausgabe S. 586 ff.)

wir durch die Beweglichkeit der Augen zu erzielen. Während in Wahrheit nur ein kleinerer Teil der Netzhaut deutlich perzipiert, und weiter die Außenwelt nur Punkt für Punkt in einem zeitlichen Nacheinander vom Blick fixiert werden kann, zeigt uns das Auge die Dinge in so schneller Folge und akkomodiert sich für ferne und nahe Objekte so leicht, daß wir uns dieses Wechsels in der Thätigkeit des Sehens nicht bewußt werden. Die zeichnerische Wiedergabe des Gesehenen in einem linearen Kontur und in gleichbleibender Deutlichkeit auch für die Ferne ignoriert sowohl das zeitliche Nacheinander wie die Unterschiede von Nähe und Ferne. Beides beruht auf der Sehgewohnheit des Südens. Hier hat der altererbte Kult der Figur Hand in Hand mit der großen Durchsichtigkeit der Atmosphäre und ihrer verhältnißmäßigen Freiheit von feucht-trüben Medien zu einer zeichnerischen Begrenzung der Körper in der allgemeinen Auffassung der Kunst geführt, welche ihnen etwas begrifflich Definiertes verleiht. Die Form im engeren Sinn und Sprachgebrauch des Südens ist eine Abstraktion, die man für die Erscheinung der Dinge sich angewöhnt hat, und deren Voraussetzung jenes resümierende Sehen ist, welches das Succesſive in ein Simultanes, das nacheinander Perzipierte in ein gleichzeitig Vorgestelltes umzusetzen pflegt.

Thatsächlich sehen wir im Gesichtsfeld nur den einen Punkt deutlich, welchen wir fixieren, alle anderen aber undeutlich. Und zwar hat das Netzhautbild nur innerhalb einer sehr kleinen Ausdehnung (an der Stelle des sogenannten gelben Flecks) große Schärfe. Nach außen nimmt die Lichtempfindlichkeit, die Genauigkeit des Sehens ab; sie wird nach den Grenzen der Netzhaut immer geringer. Einen Gegenstand fixieren heißt also: das Auge so stellen, daß das Bild des Gegenstandes auf der Stelle des deutlichsten Sehens abgebildet wird. Man nennt dies direktes Sehen; das Sehen nichtfixierter Gegenstände, das undeutlichere Sehen mit den seitlichen Teilen der Netzhaut indirektes Sehen. Helmholtz macht dies, wie folgt, deutlich. „Das Gesichtsbild, sagt er, welches wir durch das Auge erhalten, gleicht einer Zeichnung, in welcher ein mittlerer oder der wichtigste Teil sorgfältig ausgeführt, die Umgebungen aber nur skizziert und zwar desto roher skizziert

sind, je weiter sie von dem Hauptgegenstand abstehen"*). Weiter bringt es das Fixieren eines Gegenstandes mit sich, daß wir nur diesen deutlich und einfach, dagegen bei gleichbleibender Stellung der Augen nähere oder entferntere Gegenstände als der fixierte, soweit sie nicht zu weit seitlich von diesem entfernt sind, doppelt und undeutlich sehen. Im gewöhnlichen bemerken wir das nicht, weil wir unsere Aufmerksamkeit auf den fixierten Punkt konzentrieren. Auf das Doppeltsehen der nichtfixierten Stellen, welches auf unserer Doppeläugigkeit beruht, wollen wir nicht weiter eingehen; für das andere aber beweist jede Photographie, daß der optische Apparat der Dunkelkammer, welcher dem Auge gleicht, niemals ferne und nahe Gegenstände zu gleicher Zeit deutlich zeigen kann. Auf Grund dieser Thatsächlichkeiten wird man das Aufkommen einer neuen Kunst begreifen, welche die sogenannte Form als die Konvention, die sie ist, durchschaut hat, und deren Auffassung der Sichtbarkeit jenem perzipierten Verhältniß des deutlich und undeutlich Gesehenen entspricht.

Um das, worauf es ankommt, durch Uebertreibung in hellere Beleuchtung zu rücken, wollen wir den besonderen Fall undeutlichen Sehens, den man Kurzsichtigkeit nennt, kurz berühren. In diesem Fall, wo das Tiefenmaß des Auges nicht normal ist, finden die von einem beleuchteten Punkt außerhalb ins Auge eindringenden und dort gebrochenen Strahlen ihren Vereinigungspunkt nicht wie beim normalen Auge auf der Netzhaut, sondern weiter vorn oder hinten. In Folge dessen entsteht auf der Netzhaut kein scharfes Bild des leuchtenden Punktes, sondern eine dem kreisförmigen Durchschnitt des Strahlenkegels entsprechende beleuchtete Kreisfläche, der sogenannte Zerstreuungskreis. Dieses bei Kurzsichtigen entstehende unscharfe Abbild der äußeren Wirklichkeit verwischt für die Entfernung jeden Umriß, hebt die Vereinzelung der Körper auf und läßt Farben und Töne

*) Handbuch der physiologischen Optik, 2. Aufl. S. 87. Alle diese Dinge werden gedrängter in Helmholtz' Vorträgen und Reden behandelt, in den Aufsätzen des ersten Bandes über das Sehen und über die Fortschritte der Theorie des Sehens. Man findet dort die oben zitierte Vergleichung I 281 ff. wiederholt.

in sanften, verschwommenen Uebergängen erscheinen. Von Landschaftsmalern, die vornehmlich auf Tonwirkung ausgehen, kann man oft hören, daß Kurzsichtigkeit ein Vorteil sei, indem sie den „störenden“ Kontur der Dinge ausscheide und eine schönere, weil weichere Ansicht gewähre. Umgekehrt bemerkt man, daß Maler, die scharfsichtig sind, die Augen gelegentlich zusammendrücken, um eine mehr stimmende und generalisierende Ansicht zu gewinnen. Wozu allerdings hinzugefügt sein will, daß das Zusammenkneifen der Augen bei Kurzsichtigen und bei Scharfsichtigen nicht dasselbe ist, sondern einen entgegengesetzten Zweck hat. Die ersten thun es, um schärfer zu sehen, weil mit der Verengerung der Lidspalte der Zerstreuungskreis im Auge kleiner wird, also die Deutlichkeit des Sehens sich hebt. Die Scharfsichtigen verengen die Lidspalte, wenn sie undeutlich, d. h. malerisch, mit Unterordnung der Einzelheiten zu sehen wünschen, und dies mag darauf beruhen, daß mit dem Herabsenken des Lids die Wimperhaare sich wie ein Schleier zwischen das Auge und die äußere Welt breiten. Bei manchen Selbstbildnissen Rembrandts ist ein solches auffälliges Zukneifen der Augen zu beobachten. Seine Lidspalte ist in der Regel überhaupt keine weitgeöffnete; die noch weitergehende Verengerung derselben könnte als Ausdruck intensiver Beobachtung und geistiger Anspannung aufgefaßt werden, welche sich auch im Runzeln der Stirn äußern. Sehr möglich ist aber, daß sie auf einer Gewöhnung, die Dinge unscharf sehen zu wollen, beruht. Bei dem Mangel äußerer Zeugnisse ist indessen aus der Behandlung der Augenpartien seiner Selbstbildnisse eine sichere Entscheidung nicht abzunehmen*).

Um aber von der unabsichtlichen Disposition oder der absichtlichen Uebertreibung des Undeutlichsehens zurückzukehren, so ist klar, daß mit der

*) Ich habe hierüber Ophthalmologen befragt. Das Zukneifen der Augen ist besonders deutlich auf B 20 und 21 aus den dreißiger Jahren. Das rechte Auge ist etwas kleiner als das linke. Unter den Gemälden etwa Rembrandtwerk IV, Nr. 256 (National Gallery, London). Diese Thatsache ist auch anderen nicht entgangen. Bode, Rembrandtwerk, Text IV, S. 24: seine Selbstbildnisse zeigen regelmäßig, und ganz besonders in der Radierung von 1639 (B 21), kleine und zusammengekniffene Augen.

künstlerischen Realisierung der Thatsachen des Undeutlichsehens das Problem einer neuen Kunst gegeben war. Das Problem war, an Stelle der beleuchtete und unbeleuchtete Flächen von einander scheidenden Linie das Zwischenreich, die Grenzsphäre des Helldunkels zu erkennen und wiederzugeben. Und hierbei muß man sich, mehr als es üblich ist, des Unterschieds zwischen der italienischen und der nordischen Lösung des Problems bewußt werden. Im Süden stand das Helldunkel als ein Ausdrucksmittel neben anderen von Haus aus im Dienst des plastischen Gedankens; der Kult des Körpers und der Figur nützt es im Sinn einer kräftigen Modellierung der Form in vollendeter Wahrnehmung der allmählichen Uebergänge der Flächen aus. Wo das modellierende Bestreben zurücktritt, hilft das Dunkel, als Folie die beleuchtete Figur wirksamer und schöner dem Auge entgegenzubringen. Auch Rembrandt, der diese Behandlung indirekt vom italienischen Naturalismus übernahm, steht Anfangs im Bann dieser Anschauung. Es ist den nächsten Abschnitten vorbehalten, zu zeigen, mit wie großem, ursprünglichem Interesse Rembrandt das Herausarbeiten der plastischen Form verfolgte und wie er vielleicht im Dunkel erst nichts andres sah, als den geeignetsten Diener für die Akzentuierungskraft des Lichts. Allmählich aber ändert sich die Auffassung, wenn auch Spuren der früheren dauern; eine neue malerische Ansicht bildet sich. Wäre es möglich, große Künstler auf eine einfache Formel zu bringen, so wären sie nicht, was sie sind. Es darf uns nicht überraschen, wenn sie Alles zu können scheinen. Einfache Formulierungen passen entweder nur für einzelne Perioden, oder sie sind Irrtum oder Täuschung.

Die sogenannte klassische Kunst der Italiener ruht, was das Sehen anlangt, auf der Konvention der fixierten Einzelerscheinung. Mehrere Einzelwesen sieht sie nicht zusammen, sondern stellt sie zusammen, indem sie sie durch Linie und Gesamtumriß der Komposition verbindet, jeder aber ihre selbständige Bedeutung lassend, und die Tiefenvorstellung des Raums durch mannigfache Kunstmittel suggerierend. Gegenüber diesem Aggregatzustand der Einzelwesen, die nicht zusammengesehen, sondern nur zusammenvorgestellt sind, gegen diese plastisch-zeichnerische Gewöhnung erhob sich Leonardo da

Vinci und überhaupt das malerische Sehen der lombardisch-venezianischen Schule. Rembrandt aber ging in dieser Richtung nicht etwa einen Schritt weiter; er gab vielmehr etwas anderes. Er brachte nicht nur eine antiplastische, d. h. malerische Kunst, sondern auch eine antiindividuale, eine Kunst des Flüssigmachens des Gestalteten, eine Kunst des innerlich Durchleuchteten, vor dessen Macht die Form wie Hülle und Schemen, wie vorübergehende Bindung und Lösung ihre Irrealität einzugestehen gezwungen wird.

Hier ist der Punkt, wo das optische Problem mit einem Mal einen ganz anderen Horizont gewinnt, wo der Renaissance und ihrer an das Heidnische erinnernden Vergötterung des Menschen eine Auffassung sich entgegenstellt, die von der Endlichkeit und Bedingtheit des Menschlichen durchdrungen die Individuation wie einen Schein empfindet, wie ein Licht, das aufblitzt und im Dunkel erlischt. Plötzlich scheidet sich Kunst der Vergangenheit und Kunst der Zukunft.

Rembrandts Kunst wendet sich von dem Surrogat einer Wirklichkeit ab, die nur Individuen kennt; sie löst die Bande dieser Zellenhaft; sie glaubt nicht mehr an die Unbedingtheit körperlicher Existenz und an die Selbstverständlichkeit des Lichts, das dieser Körperwelt angehört. Den Trugschluß durchschaut er, den Mephistopheles in die Worte gekleidet hat, daß das Licht verhaftet an den Körpern klebe.

„Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön,
Ein Körper hemmt's auf seinem Gange:
So, hoff' ich, dauert es nicht lange,
Und mit den Körpern wird's zu Grunde gehn."

Diesem physikalischen und materiellen Licht der Erscheinungswelt setzt er sein Licht — daß man so sage: als metaphysisches Prinzip entgegen. Sein Licht ist eine irrationale, göttliche Macht, welches mit dem Dunkel ringt, das alle Wesen bedeckt. Sein Licht ist etwas Zauberisch-Uebernatürliches, das die gemeine, dunkle Wirklichkeit durchbricht. Sein Licht ist Magie, und sein Strahl in Rembrandts Hand der Zauberstab, mit

dem er die Dinge wandelt und zum Dasein beruft. Das Fiat Lux ist der Schlüssel und das zentrale Machtwort der Schöpfung; es ist für ihn der Logos, von dem es im Johannesevangelium heißt, er sei am Anfang gewesen, und alle Dinge seien durch ihn gemacht, und ohne ihn sei nichts gemacht, was gemacht ist. In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht.

Vom Standpunkt der italienischen Kunst aus kann Rembrandt nicht verstanden werden. Auf ihrem Boden ist der Akademismus mit seiner Aesthetik erwachsen, seiner Fata Morgana der Schönheit, seiner Lehre von der Koordination der Ausdrucksmittel, die in gewissen Dosen gemischt werden, um das korrekte Kunstwerk zu erzielen. Von hier aus wäre Rembrandt nicht anders als die Venezianer zu beurteilen, eine Kunstrichtung, die einseitig ein einzelnes Ausdrucksmittel, Farbe oder Helldunkel, gepflegt und ausgebildet habe, im übrigen aber auf demselben Boden der Wiedergabe der Körperwelt, der Gestalt stehe. Wenn wir Rembrandts Licht als ein metaphysisches Prinzip bezeichnet haben, so ist sein Helldunkel der mystische Prozeß der Fleischwerdung und Materialisierung dieses Lichts. Diesen großen Prozeß wird er nicht müde, zu studieren; er ist das große Problem, der Sinn und Geist seiner ganzen Malerei. Nicht die Individuation, die Körper und Figuren, die äußere Scheinwelt, die das Thema der italienischen Kunst ist, sucht er wiederzugeben, sondern, was er von dem Nichtsinnlichen, dem wirklich Wirklichen ahnt, welches nicht in tausend und abertausend Egoismen parzelliert, sondern ein Allverpflichtetes und Allabhängiges ist. Indem Rembrandts Kunst die Seele sucht und die verhüllende körperliche Form durchbricht und zerbricht, bezeichnet sie kein Grenzgebiet der bildenden Kunst, bereit etwa, Gebietsteile zu besetzen, die der Musik gehörten und nach der seltsamen Lehre von der Hegemonie der Musik ausschließlich mit den Mitteln dieser Kunst beherrscht werden könnten. Vielmehr ist Rembrandt an sich selbst Beweis und hat dargethan, daß in der allgemeinen Bewegung der Künste ein gemeinsames Ziel zum Innerlichen und Nichtsinnlichen hinweist, wofür das Sichtbare und Hörbare nur ein Zeichen ist. Seine Kunst hat

auf legitimste Weise den Machtbereich der bildenden Kunst überhaupt erweitert und hat aus eigenen Mitteln in der Darstellung des Seelischen und Empfundenen ihr Tiefstes und Mächtigstes gegeben.

Die Kunstauffassung Rembrandts ist zugleich eine Weltauffassung. Aus dem Gesagten wird indessen Niemand entnehmen wollen, daß wir ihn für einen Philosophen halten. Wir sind von seiner Art des Sehens ausgegangen und haben an der Hand seiner Kunst den Ansatz eines Versuchs zur Kritik des „reinen" Sehens gegeben; wenn Auge und Gesichtsfeld der Mikrokosmus des bildenden Künstlers sind, so mag der Dolmetscher wohl versuchen, die Verbindungslinien zum Makrokosmus aufzudecken. Ob der Künstler „durch das Morgenthor des Schönen", ob der Denker mit der Vernunft in das Land der Erkenntniß den Weg nimmt, wir dürfen wohl glauben, daß sie am Ziel ihrer Pfade sich begegnen.

„Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegen gehn."

Rembrandt als Stillebenmaler.

Schnaase spricht in seinen „Niederländischen Briefen" an einer Stelle, wo er von der Blumenleidenschaft der alten Holländer und dem hohen Ansehen der Blumenmalerei handelt (S. 149 ff.), von der „wunderbaren Macht der leblosen Natur über die Gemüter" jener Zeit. Indem er Betrachtungen über den astrologischen Glauben, die Alchymie, die Entdeckungen der Naturwissenschaften daran knüpft, bemerkt er überall das Gefühl der Abhängigkeit von den leblosen Dingen, deren auch sonst nicht unwirksame Macht gerade durch die genauere Kenntniß, durch den häufigen Umgang mit ihnen einen zauberischen Schein erhielt; „sie wurden gleichsam geistige Gestalten, welche anhaltende, liebevolle Betrachtung verdienten".

Wenn man die ersten uns bekannten, datierten Werke Rembrandts betrachtet, den Berliner Geldwechsler von 1627 und besonders den Stuttgarter Paulus im Gefängniß vom gleichen Jahr, so fällt zunächst auf, daß dies keine Anfängerarbeiten sind. Unter den frühen Radierungen gar

sind Blätter, die Kenner unter das Beste rechnen, was der Meister uns geschenkt hat*). Die Sicherheit der Behandlung ist bereits zu groß, als daß man nicht auf Jahre vorbereitender Studien zurückschließen müßte, aus denen der Künstler vielleicht selbst uns jedes Zeugniß und jeden Einblick hat entziehen wollen. Die Thätigkeit jener Leydener Jahre der Zurückgezogenheit ist aber doch ihrem Inhalt nach, ich glaube mit großer Sicherheit zu bestimmen. Die sorgfältige Behandlung aller Nebendinge auf den frühen Gemälden, derart, daß es eigentlich keine Nebendinge sind, auf dem Paulusbild z. B. die Blätter des in Leder gebundenen Buchs, das Schwert, die Fransen, dies weist auf den engsten Zusammenhang mit der Leydener Stillebenmalerei und auf die Gewöhnung jener „philologischen Leydener Akribie“ hin, von der wir früher gesprochen haben. Wenn unter den Philologen neben dem formal ästhetischen Vergnügen, das im Emendieren der Texte liegt, auch das Interesse für die Realien und den Sachinhalt lebhaft war, so gründete sich all dies auf das Gefühl der Würde und dauernden Bedeutung der alten Ueberlieferung. Und so mochten die Stillebenmaler ihrerseits denken, daß, wenn die Sonne ein Glanzlicht auf einen Besenstiel werfe oder sonst ein Gerät vergolde oder die Farbe einer Frucht liebkose, diese Dinge des Lichts, das sie bescheine, nicht unwert sein könnten, daß auch in den leblosen Dingen etwas Geistiges wohnen müsse. Daher die große Liebe, mit der diese „Nebendinge“ gemalt, die Feinheit, mit der sie ausgeführt werden. Gerhard Dou, der in jener frühen Zeit Rembrandts Schüler war, hat ein ganzes Leben lang dieser Neigung nachgegeben.

Eine gute Hausfrau kann nicht liebevoller das Inventar ihrer Küche oder Stube mustern, ein Vegetarianer nicht herzlicher an Obst und Gemüse sich freuen, als Dou sich in diese stumme Natur hineingesehen hat**). In-

---

*) So besonders B 354, datiert 1628, Bruhtbild einer alten Frau, von dem Blanc sagt: Rembrandt n'avait que vingt deux ans, et déjà il était accompli dans l'art de sentir et dans le talent d'exprimer (p. 203). Auch Hamerton (etchings of Rembrandt, portfolio 1894, p. 14) ist dieser Meinung.

**) Am liebsten möchte man hier den Bericht Sandrarts über Dou, Teutsche Akademie 2, 320 f. mitteilen, ein Glanzstück von Karakterschilderung.

dem diesen unbedeutenden und dienenden Dingen eine Art Gleichberechtigung mit der von Natur hochmütigen menschlichen Figur zugestanden wird, allmählich aber der Versuch einer weniger fein ausführenden, vielmehr breiteren, mit Hauptakzenten arbeitenden Behandlung hinzutritt, entsteht doch eine Art Konflikt. Immerhin lassen sich die Spuren der miniaturartig feinen Ausführung und des Stillebeninteresses bei Rembrandt erstaunlich lang verfolgen. Die großen Bildnißaufträge, die ihn zu mehr summarischer Arbeit, zu schnellerem Orientieren und zu breiterer Behandlung erzogen haben, konnten doch die ältere Neigung nicht unterdrücken, nur vorübergehend zurückdrängen. Das Kasseler Porträt der Saskia, das immer als ein Meisterwerk des Künstlers gegolten hat, verdankt seinen Ruhm recht eigentlich der Verbindung zweier verschiedener Malweisen. Hände und Aermel sind breit, mit Rücksicht auf Gesamtwirkung gegeben; der Kopf, das vielgefältelte Hemd, das den Hals zudeckt, der kostbare Schmuck sind ganz liebevoll im einzelnen ausgeführt. Mit dieser eingehenden, skrupulösen Behandlung hängt auch das scharf gegen den Grund abgesetzte Gesichtsprofil zusammen, während Rembrandt sonst in jener Zeit schon auf fließende, weiche Uebergänge bedacht ist. Die leuchtende rote Farbe an Hut und Mieder neben den weich gestimmten sonstigen Tönen des Bildes würde Rembrandt später anders gegeben haben. Man hat vor diesem Bildniß das Gefühl, als habe Rembrandt den Edelstein, den er gefunden, in lauter Edelsteine fassen wollen und sich nicht genug thun können, das Beste zusammenzusuchen, den goldbrokatenen, sammetgefütterten Schlapphut, der weich die Haare liebkost, die Perlen und Ketten am Ohr, im Haar, am Hals und den Armgelenken*). Was hatte doch Saskia für einen Mann, der auf dem Feld weiblicher Putzsucht fast noch mehr Frau war als sie selbst! der in Toilettensachen der wählerischste und schwerst zu befriedigende war, der den delikatesten Farbensinn besaß, der besser als jede Modistin Hüte zu erfinden und zu garnieren

---

*) Man sehe auch Bode im Rembrandtwerk III, 3 über den „Rembrandthut", wiederholt im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XVIII (1897).



27 Saskia Kassel



28 Flora St. Petersburg

und mit Federn zu putzen wußte, unerschöpflich, Schleier zu adjustieren und Pelze malerisch umzuwerfen, Devants und Jacken kleidsam und die Formen des Halsausschnitts wirksam zu machen, Kragen und Spitzen, Nestel und Bänder, Passepoils und Knöpfe mit einer wahren Schneiderphantasie anzubringen; der denn auch für sich selbst die Mittel der Gefallsucht nicht sparte, Barette in allen Formen, runde und mützenartige und geschlitzte erfand, Stahlkragen für den Hals und Reiherbusch mit Agraffe für die Kopfbedeckung, und die Halsketten, um ihren Fall bewegter zu machen, so zu stecken wußte, daß sie gebrochene Linien bildeten. Ein Schüler Rembrandts hat erzählt, der Meister habe sich ein bis zwei Tage damit aufhalten und beschäftigen können, einen Turban nach seinem Geschmack aufzusetzen. Hiermit stimmt der Eindruck vieler Gemälde vollständig, die einen wohlüberlegenden, neue Reizmittel suchenden Geschmack kostümlicher Anordnung verraten. Des weiteren darf man auf Guido Reni verweisen, dessen Biograph berichtet, er sei im Frisieren der Haare, im Drapieren von Schleiern und Tüchern um den Kopf oder auf den Kopf Meister gewesen, immer neu, immer verschieden, immer anmutig. (Hierbei mag man sich des Kopfs der sogenannten Beatrice Cenci beispielshalber erinnern.) Auch habe er seinen Schülern an Perrückenstöcken mit falschem Haar aus Flachs oder Seide gezeigt, wie man künstlich con bizzarria die Haare bald aufnehme und flechte, bald sie nachlässig fallen und im Wellenfluß sich locken lasse.

Es verlohnt sich in der That, Rembrandtsche Gemälde auf das Kostümarrangement und die Konfektionskunst hin anzusehen, zumal in der Jugendzeit, wo dieses Element eine besondere Liebhaberei des von den Unverständigen geschmacklos gescholtenen Künstlers bildet. Die Petersburger Flora z. B., ein junges Mädchen von gleichgültigen Zügen, trägt ein ärmelloses, enges, verschnürtes Jäckchen aus Silberstoff; die weiten Aermel sind aus einem leichten orientalischen Stoff, auf weißem Grund farbige glatte und gemusterte Streifen, von dem Querstreifen einer silbernen Borte unterbrochen. Gegen die reichen Passementerieen wirkt der einfarbige grünliche Rock aus schwerem Stoff, den sie emporgerafft hält, sehr wohlthätig, und über all diese Kleider-

pracht ergießt sich die natürliche Fülle eines langen, offenen Haares, das mit Blumen gekrönt ist. Der stoffliche Zauber schönen Frauenhaars hat Rembrandt oft beschäftigt; aus den gleichen Jahren finden wir in Radierung das Kniestück einer Frau, deren aufgelöstes Haar die Hauptsache bildet (B 340); auch gemalt als Toilettenszene begegnet ein ähnliches Motiv (Rembrandtwerk I Nr. 69 und IV Nr. 246). Wie manches Modell ist in der italienischen Kunst um der schönen Haare willen in eine büßende Magdalena verwandelt worden! Selbst in Kompositionen, bei denen man Rembrandt ganz im dramatischen Affekt gefangen glauben sollte, einer Opferung Isaaks, einer Kreuzabnahme, vergißt er sein Interesse für Stoffe und Kleider nicht. Das Lendentuch Isaaks, das hingebreitete Tuch, das den Leib Jesu aufnehmen soll, sind mit Stickereien in der Art slavischer Bauernkunst geschmückt; die tragischen Attitüden hindern nicht, daß die Turbane sorgfältig gewunden, die Haare gehörig frisiert und die Schleier kunstvoll befestigt sind. Auf interessante Kostüme gab Rembrandt viel; man sah ihn auf Versteigerungen alte Kleider kaufen, auch wenn sie zerrissen und schmutzig waren, sofern sie ihm nur selten und malerisch vorkamen. Sie wurden an den Wänden seines Ateliers aufgehängt.

Ueberhaupt ging mit diesen Künsten bei Rembrandt die starke Sammelleidenschaft Hand in Hand, von der Sandrart aus eben den Jahren berichtet, wo in den ersten Zeiten der Verehelichung die nötigen Mittel reicher als zu einer anderen Zeit seines Lebens zu Gebot standen. „Er war ein großer Liebhaber von allerlei Kunststücken an Gemälden, Handrissen, Kupferstichen und allerhand fremden Seltsamkeiten, deren er eine große Menge gehabt und hierinnen sehr curios gewesen; deßwegen er auch von vielen sehr hoch geschätzet und gepriesen worden.“ Curieux ist der französische Ausdruck für Liebhaber und Sammler; man sieht also, daß Rembrandts Sammlungen Ruf genossen. Aus dem Inventar seiner beweglichen Habe, welches von Gerichtswegen in den fünfziger Jahren, als er in finanzielle Bedrängniß und Konkurs geriet, aufgenommen wurde, ersieht man ein weniges, welcher Art, nächst dem Besitz an Kunstschätzen, jene von Sandrart genannten „fremden

Seltsamkeiten" waren. Es kommt da ein Naturalienkabinett mit vielen Muscheln und Seegewächsen vor, ein großer weißer Korallenbaum*) und eine Waffensammlung mit orientalischen und indischen Stücken, antiken und modernen, Messern und Dolchen, Säbeln, Hellebarden und Pfeilen, was alles ihm und anderen, denen er es gern lieh, gelegentlich als Modell diente. Hierzu muß sich die Phantasie für die frühere Zeit all die Kostbarkeiten an Geschmeide, Edelsteinen, Perlen hinzuergänzen, Silbergeschirr und -gerät, wovon die Bilder Zeugniß ablegen. Rembrandt hatte alle Zeit eine kindlich-barbarische Freude am Glänzenden und Gleißenden. Dazu kommt in den Jahren der Ehe mit Saskia die unbestreitbare Neigung zu junkerhafter Vornehmheit; sein Leben lang, auch nachdem ihm das Geschick Erfahrungen verhängt hatte, die ihm die Welt und ihren Tand nicht mehr rosig erscheinen ließen, ist er nicht müde geworden, mit weitgeöffneten Kinderaugen auf den Glanz der Perlen und Steine, auf das Leuchten des Golds, auf das Strahlen jeden Metalls zu starren. Der Zauber der Lichtbrechung auf geschweiften, sich anhaltend biegenden Formen, die Launen des Lichts auf solchen unregelmäßig reflektierenden Flächen haben ihn zum Freund eines kunstgewerblichen Geschmacks gemacht, über den ästhetisch rechtgläubige Kunstbeurteiler sich entsetzen. Insbesondere hat man immer schon beobachtet, welchen Einfluß die Beobachtung der Färbung und Lichtbrechung edler Steine auf Rembrandts Malart gehabt haben mag. Bei dem englischen Kunsthändler Smith finde ich die Vergleichung zuerst ausgesprochen (1836): wenn man die Bilder von Rubens Blumenbüscheln ähnlich finde, so mögen die von Rembrandt einer Fülle von Edelsteinen (a rich display of costly gems) verglichen werden**). Kolloff hat dies wiederholt; er nennt die Rembrandtfarbe ausgeschüttet wie einen Haufen Edelsteine; Vosmaer (2. Aufl. 209) spricht von einem hachis de pierres précieuses.

*) Hierbei darf man sich wohl des roten Korallenzweigs auf Mantegnas Madonna della vittoria erinnern.

**) A catalogue raisonné, 7. Teil. Einleitung p. XXXV. Auch z. B. p. 54 in der Beschreibung des kleinen Bildes der Bridgewatergallerie.

Die Vergleichung hat seitdem Anklang gefunden und wird anhaltend wieder gebracht.

Indessen bezieht sich diese Vergleichung mit mehr Recht auf die spätere Malweise des Künstlers, da seine Farben unverschmolzen wie Mosaikpasten nebeneinandergesetzt, über das Begreifliche gegenseitig sich steigernd, geheimnißvoll erglühen. Das Beobachten solcher Wirkungen und das Herumstudieren an ihnen reicht sicherlich so weit zurück, als Rembrandts Leidenschaft für schönes Geschmeide. Amsterdam war der Ort, das Auge an diesen Dingen zu weiden; in der reichen Handelsstadt war derselbe „Juweliergeist", den Burckhardt an Venedig mit unnützem Tadel erkennt*). Und so mochten die natürlichen Stilleben, die an fremden und exotischen Kostbarkeiten und Seltenheiten in den Magazinen und Schaustellungen von Amsterdam sich zusammenfanden, ein Malerherz ähnlich erfreuen, wie einst die Schätze des Rialto einen Tizian und Veronese.

Als Rembrandt von seiner ursprünglichen Art des scharfen Sehens und seiner spitzpinseligen Malweise zu einer mehr den Ton und das Ganze suchenden Anschauung und zu breiterer Behandlung überging, verlor das Stilleben in keiner Weise sein Interesse. Wohl hat er sich später mehr zusammengenommen und Zerstreuendes bei Seite gelassen. Beispielsweise findet man auf dem Gemälde der Grablegung Christi vorn ein kleines Stilleben, Korb und Spaten, und oben einen goldglänzenden Schild, welche bei einer

*) Unter den Päbsten war Paul II ein Hauptsammler von Edelsteinen; es war ein Venezianer. Burckhardt, Geschichte der Renaissance ² §. 43 und 182. Für das siebenzehnte Jahrhundert stand in großem Ansehen des Anselm Boetius de Boodt aus Brügge, Leibarztes Kaiser Rudolfs II, gemmarum et lapidum historia, zuerst Hanau 1609, 4°, worin Art, Fundorte, Eigenschalten und Bearbeitung der Steine ausführlich, ihre sympathischen und medizinischen Kräfte mit Zurückhaltung behandelt sind. Eine neue Ausgabe ward in Leyden 1636 durch Collius herausgegeben, den Kolloff wohl mit Unrecht mit dem Dr. Cholinx Rembrandts identifiziert. An diesen Herausgeber der gemmarum historia giebt es ein paar Verse von Barlaeus, die man in seinen Gedichten findet. In Lyon erschien 1644 eine französische Uebersetzung, le parfait joaillier ou hist. des pierres précieuses.

Wiederholung des Bildes später vom Künstler zugestrichen wurden (Rembrandtwerk II, Nr. 128 und 129). In der Hauptsache aber und besonders in den dreißiger Jahren, da er mit den Problemen von Licht und Helldunkel rang, um seine Sprache zu finden, gewannen die leblosen Dinge seine Liebe um so mehr, als sie, verglichen mit der menschlichen Gestalt, weniger geistig psychologischen Anteil verlangen und inhaltlich anspruchsloser sind. Für Rembrandts Experimente waren die „toten" Dinge die geeignetsten Körper. Wie wahr dies ist, kann man den zahlreichen Fällen dieser Jahre entnehmen, wo das Figürliche fast nur Vorwand und Konzession an das Publikum ist; was den Maler interessierte, waren Nebendinge, Kostüme, Waffen und Gerät mit ihrer eigentümlichen Ton- und Lichtbildung. So daß es lohnend wäre, die ganze Schöpfung dieser Periode auf ihren Stillebenkarakter hin durchzugehen, wobei man unter Stilleben alle die Kompositionen verstehen würde, bei denen die Bedeutung des Gegenständlichen und der in Worten ausdrückbare Inhalt, der Stoff der Darstellung vor den formalen Problemen und Interessen des Künstlers zurücktritt oder verschwindet. Die ganze Gruppe der Toilettenszenen wird in ihrer Anziehungskraft für Rembrandt von hier aus deutlich. Aehnlich wie für die antike Plastik solche Szenen einer gegenstandslosen Unbedeutendheit, das Binden einer Sandale, das Festmachen oder Schließen einer Agraffe, das Schaben des Ringers und hundert andere Motive in der Richtung der alten Kunst Anlässe zu schöner Bewegung, Haltung, Vorwände zur Schaustellung wohlentfalteter Leiblichkeit wurden, so gaben sie Rembrandts malerischer Absicht herrliche Gelegenheiten, seinen Liebhabereien nachzuhängen. Für ihn ist dann die Gestalt — und dies natürlich in vollem Gegensatz zur Antike — nur das notwendige Mannequin, die Ausstellung schönen Zubehörs aber die Hauptsache: das Haar, das gekämmt wird, das beleuchtete nackte Fleisch, die Toilettengeräte, Schalen und Gefäße, die Unter- und Ueberkleider, das Linnen, der Sammet, Brokat und Pelz, die Schmucksachen. Die Vordringlichkeit von allem diesem ist eine berechtigte; es sind die einzelnen Posten einer Summe, die sich nicht wie im Bildniß unterzuordnen brauchen und

zu Accessorien herabgedrückt werden. Es ist wohl vorgekommen, daß Kenner Darstellungen solcher Art, weil ihnen das Figürliche zu gering für Rembrandt schien, ihm ganz oder teilweise abgesprochen haben. So z. B. den sogenannten Bürgermeister Pancras mit Frau, ein Doppelporträt in englischem, königlichem Besitz (Buckingham Palace). Die Frau sitzt am Tisch, auf dem ein Schmuckkästchen und ein Spiegel stehen, vor dem sie, mit etwas gezierter Bewegung nach dem Ohr greifend, die Wirkung eines Ohrrings prüft. Hinter dem Tisch steht der Gemahl (Bode hat ihn neuerdings als Selbstbildniß Rembrandts angesprochen, was wohl möglich ist), das Federbarett auf dem Kopf, anscheinend zum Ausgehen bereit und wartend, bis seine Frau fertig ist. Die Frau trägt bereits ihren kostbaren Mantel aus Goldbrokat, der von ihren Schultern über den Sessel herabwallt, die ganze eine Seite des Gemäldes füllend. Dieser Mantel ist das schönste, richtiger gesagt: das einzig schöne Stück auf dem Bild zweier lebensgroßer Kniefiguren. Das Bild Rembrandt absprechen oder behaupten, nur der Mantel sei von ihm gemalt, ist deßhalb ganz und gar unmöglich, weil zahlreiche Werke dieser selben Jahre völlig ähnliche Verhältnisse zeigen*). Es giebt eine lebensgroße sitzende Frauenfigur in Hermelin und Seide (Madrid), der in einem Nautilusgefäß etwas zu trinken dargereicht wird. Man nennt dieses Bild jetzt Sophonisbe mit dem Giftbecher. Früher nannte man es Kleopatra oder Artemisia; nichts in ihrem Ausdruck erleichtert die Bestimmung eines so affektvollen Augenblicks; sie ist ein Mannequin für herrliches Kostüm. Die Flora (Buccleugh) ist eine sehr vulgäre Blumenspenderin; das wundervoll gemalte, golddurchstickte Mieder des Kleids muß für den Rest entschädigen.

*) Angefochten hat das Bild A. Bredius in dem Bericht über die Londoner Rembrandtausstellung im Amsterdamer Weekblad 1899 Jan./Febr., Separatabdruck S. 4 f.; ebenso Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. X S. 168. Dagegen de Groot im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII (1899) 159 f. Die Zweifel sind übrigens schon älteren Datums. v. Seidlitz hat im Repertorium für Kunstwiss. XII (1889) S. 395 den Pancras für unächt erklärt und hält an seiner Meinung auch 1900 (Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 153) fest. Ich halte das Bild mit de Groot und Bode (neuerdings Rembrandtwerk V S. 39) für sicher.



29 Der ſogenannte Bürgermeiſter Pancras und ſeine Frau
Rembrandt und Saskia? London, Buckingham Palace.



30 Die Kreuzabnahme Christi München

An dem Berliner Simson mag man die polternde Renommage über dem herrlich gemalten Leibrock in seinem metallischen Farbenspiel, der weißblauen Schärpe und dem prachtvollen Säbel mit dem goldenen Griff vergessen. Wenn uns an dem Menetekelbild Belsazar und seine Festgenossinnen, wenn uns die Karikatur in der Ausmalung ihres Entsetzens, da eine himmlische Hand ihre Orgie stört, abstößt oder kalt läßt, so mögen wir uns sagen, daß Rembrandts Herz bei dem goldenen Königsmantel Belsazars und der steinbesetzten Krone auf dem Turban war. Diese und ähnliche Bilder sind es, für die nach dem Bericht jenes Schülers Rembrandt Tage lang kombinierte, um nach Farbe und Aufbau ein Turbanmodell künstlich zu schlingen. Auch giebt es eine ganze Anzahl selbständiger Köpfe mit orientalischem Kostüm, die man für Turbanstudien in Anspruch nehmen kann; es sind die so bezeichneten Orientalen oder Rabbiner mit ihren durch Alter und Studieren unbeweglich und gleichsam pergamenten gewordenen Zügen*). Ihre reichen Turbantücher, die Pelze und schweren Stoffe, die prachtvolle Westenverzierung mit goldenem Schmuck, dies mag man wohl ein orientalisches Stilleben nennen. Wie sehr Rembrandts Auge von diesen weißseidenen oder weiß und gelb gestreiften Turbantüchern, von der Steigerung der Seidenfarben zum Metallgold, von dem schwerfaltigen Brokatglanz, von dem ganzen Farbenrausch dieser aus dem Dunkel hervortauchenden glühenden Visionen geblendet war, zeigt nichts deutlicher, als daß er nicht widerstehen konnte, diese Prachtstücke auch in fremdgeartete Kompositionen hineinzustellen. Auf zwei Gemälden des Münchener Passionszyklus ist es besonders auffällig. Die Kreuzaufrichtung zeigt den römischen Hauptmann auf einem Grauschimmel in vollem Glanz eines orientalischen Kostüms; die Kreuzabnahme hat dieselbe Turbanfigur zu Fuß, diesmal in einer anderen Rolle, wahrscheinlich des Joseph von Arimathia. Ein rechter Karnevalstürke, der breitbeinig in den furchtbaren Ernst der Szene des Kalvarienberges hineingeraten ist und mit der inneren Gleichgültigkeit, aber der amtlichen Wichtigkeit

*) Rembrandtwerk II Nr. 145—147, III Nr. 199.

eines Gerichtskommissars den Augenschein aufzunehmen anwesend ist*). Als Rembrandt den gleichen Gegenstand bald darauf nochmals malte, hat er diesen Turbantürken gegen das Licht gestellt, so daß nur seine Schattensilhuette mitspricht; auch hat er einiges Licht für die Gruppe um die ohnmächtig werdende Maria aufgespart, die in der Auffassung des Münchener Bildes von Dunkel umhüllt war, Aenderungen, welche einen Ansatz von Selbstkritik gewahren lassen, da er sich in jenen erstgenannten Passionsdarstellungen zu sehr von malerischen Liebhabereien hatte führen lassen**). Dies erinnert an eine Ateliergeschichte, die Houbraken erzählt, wie während der Arbeit an einem bestellten Familienbild ein Affe, der dem Künstler gehörte, mit Tod abgeht. Rembrandt habe ihn darauf als Zugabe auf jenes Bild gemalt, aber wegen Einspruchs des Bestellers die Leinwand schließlich behalten müssen, und so sei sie später als Zwischenwand im Atelier für eine der Zellen, in denen Rembrandt seine Schüler zu isolieren pflegte, benützt worden. Diese Geschichte als „Beispiel von Rembrandts Eigensinn" erzählen, trifft doch nicht den Kern der Sache. Wenn die Besteller eines Gruppenporträts die Gesellschaft eines Affen beleidigend fanden und ein solches Bild zurückwiesen, so lag dem Künstler doch wohl jede Absicht, jene guten Leute zu ärgern, fern. Was man immer leicht an Künstlern beobachtet, daß sie auf das Stoffliche und, was man sich bei dem Bild denkt, kaum achten, sobald sie von irgend einem Formzauber der Bewegung, des Lichts oder eines Farbenzufalls gepackt sind, das traf um so mehr auf diese Periode Rembrandts zu, da er auf der Suche nach einer ihm gemäßen Formensprache eine offenbare Gleichgültigkeit gegen das Thematische seiner Werke zur Schau trug. Daß er einem schönen Mantel zu Liebe,

*) Blanc p. 67 sehr richtig: ou pourrait se croire à la morgue de Jérusalem.

**) Der Maler Reynolds fand sich von der Reihenfolge dieser biblischen Bilder, die er in Düsseldorf sah (sie sind jetzt in der Münchener Pinakothek) gelangweilt. „They have too much salt," sagt er und meint also, sie seien zu witzig und preziös in der Licht- und Farbenbehandlung, um nicht durch die Wiederholung derselben Künste zu verlieren. A Journey to Flanders and Holland 1781 in the complete works II 281.

dessen Lichterspiel sein suchendes Auge befriedigte, den Träger des Mantels nur als Vorwand und mit sichtbarer künstlerischer Geringachtung behandelte, daß er eine schöne orientalische Kostümfigur mitten in eine Passionsdarstellung pflanzte, deren Hauptinteresse sie ablenkend zerspaltet, diese begreiflichen Willkürlichkeiten einer vom Dämon gewisser Ausdruckskombinationen besessenen Künstlerseele haben auch ohne schlimme Absicht den toten Affen auf das Bild einer ehrbaren Amsterdamer Familie gebracht. Und so möchte man überhaupt gegenüber der da und dort sich kundgebenden Neigung, auf Grund der angenommenen „Innerlichkeit" Rembrandts in jedem seiner Werke ein psychologisches Dokument seiner Lebens- und Weltempfindung zu sehen, zur Vorsicht mahnen. Vieles ist nur Dokument künstlerischen Interesses, zumal in den Jugendjahren, da seine Innerlichkeit doch mit viel Aeußerlichem noch gemischt und oft wie verschüttet war. Einen Normalrembrandt, wie er im Buch steht, kenne ich nicht. Er ist auf den einzelnen Stufen seines künstlerischen Schaffens gar sehr verschieden, immer aber von eigentümlicher Größe und Unbedingtheit. Wenn er in den dreißiger Jahren im dramatischen Ausdruck übertrieb, ja karikierte, wenn er aufregenden, ja grausamen Stoffen nicht aus dem Weg ging, wenn er dem Natürlichkeitsbestreben die Zügel schießen ließ, so sind diese Eigenschaften seiner Werke dieser Periode vielleicht weniger Eigenschaften seines Wesens (wie man sich auch nicht vorstellen braucht, daß Shakespeare ein besonderes Vergnügen an Gift und Mord gehabt), als Nachgiebigkeiten gegen den damals herrschenden Geschmack des Publikums, dem Rembrandt gern einiges zugeben mochte, sofern man ihn in dem gewähren ließ, was ihm künstlerisch ans Herz ging.

Die lange Zeit, in der er die Dinge nur als Substrat seiner Ausdrucksphantasien, nach ihrer Fähigkeit zur Licht- und Farbenphosphorescenz wertete, brachte einige Gleichgültigkeit gegen das Figürliche, die Bevorzugung des anspruchslos Stillebenmäßigen notwendig mit sich. Wenn man nun sieht, wie er das Thema des von Menschen abgeschiedenen Einsiedlers wiederholt aufgreift, möchte man darin ausnahmsweise doch etwas sehr Persönliches

sich verraten sehen. Die sogenannten Philosophen des Louvre, einsam in Nachdenken und Studien vergraben, die Gestalten der großen Weltflüchtigen, eines Sankt Hieronymus und Sankt Franz und anderer, die in Radierblättern und Gemälden Rembrandts begegnen, haben doch etwas dem Künstler Wesensverwandtes. Große Menschen dieser Art sind nicht für die Gesellschaft und ihre herabziehende Kleinlichkeit. Sie mögen eine Weile hindurchgehen (Hieronymus hat es reichlich gethan), aber wer durch Geburt und Neigung Einsiedler ist — denn man ist es nicht durch Wahl, durch So und Andershönnen —, gleicht den mächtigen Bäumen, deren weitgreifende Aeste und Wipfelfülle einen solchen Umkreis in Schatten setzen, daß in diesem abwehrenden Bereich nichts Lebendiges Nahrung und Sonne findet. Für Naturen von diesem Wuchs hat das wuselige Menschenwesen auf die Dauer nicht viel mehr Bedeutung als der Ameisenhaufen im Verhältniß zu dem Baumriesen, an dessen Fuß er krabbelt. Und so darf man denn auch nicht erwarten, daß diese Menschenart, die Figur im Sinn der Antike und der italienischen Renaissancekunst in Würde und Ansehen zu steigern, zu verschönen, zu übertreiben, Rembrandt tiefer in den Sinn käme. Von hier eröffnet sich eine Aussicht auf die nähere Begründung, warum die Häßlichkeit einen so breiten Raum in diesem Kunstschaffen einnimmt. Schönheit ist das Wahrzeichen einer aristokratisch auslesenden Kunst; schön sind die Götter, und ihr Attribut erteilt eine divinisierende Kunst schmeichlerisch den Menschen, den Einzelnen, die sich herausheben aus der Zahl der Namenlosen, aus dem Dunst und Brodem der Erdennähe und Erdenschwere, in dem die Vielen mit gesenkten Häuptern sich abmühen. Es hat Rembrandt auch nach dieser Seite gezogen, und nie stärker als an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre des Jahrhunderts; dazwischen erklingen dann wie eine Mahnung seines Gewissens ganz andere Töne, aus der Sphärenmusik der Welt, wo es kein Ansehen der Person giebt, es sei denn durch den inneren Wert. Und so erbleicht in dem großen Zusammenklang der Wesen die anspruchsvolle Dekoration und Auszeichnung der Schönheit wie ein täuschender Trug vor dem Licht der Wahrheit, in dem die Seelen ge-

prüft werden und nicht die Kleider und die Larven, der Wahrheit, in deren göttlicher Scharfsichtigkeit die toten und die lebenden Dinge, das Menschliche und die Natur gleichgewertet sind.

Wenn man zu erklären versuchen will, aus welchen Gründen dem Kult des Schönen in der italienischen und auf dieser Grundlage in der französischen akademischen Kunst ein Kult des Häßlichen in der holländischen Kunst entgegentrat, so wird man neben den allgemeinen Unterschieden der Weltauffassung besonderer historischer Ursachen zu gedenken haben. Während in Italien der Ansturm des Naturalismus von dem festgewurzelten Geschmack der privilegierten Stände zurückgeschlagen wird, während in der italienischen Litteratur und Kunst der Naturalismus immer nur eine Episode der Polemik bildet, die der in Formalismus sich verlierenden, von dem gesunden Boden zu weit sich entfernenden Konvention belebend entgegentrat, war in Holland ständische Differenzierung und aristokratische Sonderung entfernt nicht so weit gediehen; vor allem aber war die zusammenhaltende Macht des religiösen Gedankens viel stärker und verbindlicher. Hierin muß Holland mit Spanien verglichen werden, wo der eingeborene Demokratismus der Religion ähnliche Voraussetzungen schuf. Der plebejische Zug in Murillos Heiligengestalten, das offenbare Interesse des Velazquez für das Häßliche entspricht den Neigungen holländischer Kunst. In diesen beiden Ländern und ihrer Kunst ist der Naturalismus eine naive und dauernde und nicht eine reflektiert polemische, vorübergehende Erscheinung. Er hat seine Selbstverständlichkeit in einer gewissen kulturellen Solidarität, welche die oberen Stände weniger von den unteren scheidet und nicht die Aeußerungen der unteren Stände als gemein ausschließt. Eben hierdurch gewinnt die Kunst den Ausdruck des Bodenwüchsig-Rassemäßigen, wie es dem akademisch-kosmopolitischen Betrieb als verwerflich und tadelnswert erschien, wie es uns umgekehrt entzückt. Der Naturalismus hat als Begleiterscheinung die Häßlichkeit. Die Darstellung der sichtbaren Welt kann an ihr so wenig vorübergehen wie die der moralischen Welt an der Macht des Bösen. Eine Kunst, die das Schöne als Ideal proklamiert, das

von diesem Kanon abweichende, also die Mehrheit aller Dinge als Irrtum und Fehlgeburt der schaffenden Kraft bezeichnet, kann nicht anders als die Wirklichkeit negieren und eine Traumwelt schaffen. Diese Kunst, die Kunst der Antike, ist nicht mehr die unserige. Indem wir von den Dissonanzen und Häßlichkeiten der wirklichen Welt als dem Gegebenen ausgehen, handelt es sich nicht darum, Disharmonien zu lösen, Häßlichkeiten in Schönheiten besser wissend zu korrigieren, sondern dieses ganze Chaos der Erscheinungswelt von der Kunst als Zeichen und Gleichniß seelischer und geistiger Gewalten deuten und offenbaren zu lassen. So wird dann das Häßliche nicht, hochmütig ignoriert oder feig vertuscht, als „Augenschmerz" gemieden werden, sondern der Augenschmerz mag in Seelenfreude sich wandeln, und über die „Knechtsgestalt" die Ahnung göttlicher Hoheit sich ergießen.

Es ist mit der Bevorzugung der Häßlichkeit in der menschlichen Gestalt wie mit der Unscheinbarkeit der Landschaft in der holländischen Malerei. Claude Lorrain als der maßgebende Vertreter der Gegenseite ist der Maler der aristokratischen Landschaft. Seine stolzen Bäume, seine vornehmen Architekturen und Göttertempel, glanzvoll, auch wenn es Ruinen sind, die Paläste der Großen dieser Welt, die reiche Fülle seiner Berge, seiner Flüsse, seiner Meere, der wohl kadenzierte Rhythmus seiner steingewölbten Brücken, der verblauenden Berglinien, die olympische Leuchtkraft seiner allübergoldenden Sonne schaffen eine Bühne für Heroen und Heroinen heiliger und weltlicher Geschichte. Wie anders die Holländer! Sie haben nicht die still unbeweglichen Bäume, die der „sanfte Wind vom blauen Himmel" kost; ihre Bäume sind von der Leidenschaft der Elemente zerzaust und zerspellt, unfruchtbar ihre Dünen, einförmig die Ebene, nicht lachend, sondern unheimlich brütend ihr Meer. Der Sturm peitscht die Wolken, und die Sonne ist spärlich; hier ist kein Boden für die weichen Füße der Götter und ihre Reigentänze noch für die Legenden der Heiligen; Bauern ringen in harter Arbeit und im Schweiß mit der Scholle und mit den Fluten. Wie hat die Kunst diese Zeichen zu deuten gewußt? Wohl hat es nicht an Ansätzen gefehlt, mit italienischem Farben- und Linienglanz



31 Die Kreuzabnahme Christi St. Petersburg



32 Correggio, Antiope Paris

die holländische Landschaft zu übermalen und zu schminken. An diesen Werken geht die Betrachtung schnell vorüber, aber sie verweilt bei den anderen, denen kühner und gotterfüllter Propheten, wie sie einst die Stimme des Herrn im Donner und im Feuer und in der Wüste vernahmen. Die Unscheinbarkeit der Erde, die Sündhaftigkeit und Häßlichkeit der Menschen lassen das Wunder der Gnade um so unermeßlicher und reicher sich ergießen, und das Symbol dieser Gnade ist das Licht. Der Strahl, der sich durch die Wolken stiehlt und diese arme Erde küßt, ist wie eine Gewähr himmlischer Güte und Fürsorge, er ist wie die Jakobsleiter, die sich aus der Welt des Lichts in unsere Nacht spannt und breitet, und auf der Engel auf- und niedersteigen. Wenn wir zuvor von der holländischen Kunst sagten, sie male nicht Gestalten und Einzeldinge im italienischen Sinn, sondern atmosphärische Mächte und Relationen, in denen die Gestalt in geheimnißvollem Schein des Werdens und Vergehens auftaucht und untertaucht, so gilt dies um so mehr von der holländischen Landschaft. Ob die Einzeldinge häßlich oder schön sind, ob die Bäume und Sträuche, die Häuser und Kanäle heiter und erfreuend oder unfreundlich und düster sind, kommt nicht in Frage. Denn sie wollen nichts für sich sein; sie sind das Antlitz, auf dem kosmische und seelische Mächte ihre Stimmungen ausdrücken und spiegeln, und diese Stimmungen verraten eine so tiefe und leidenschaftliche Seele, daß Niemand fragen mag, ob die zufällige Form ihres Ausdrucks „hübsch“ oder „schön“ sei.

Uebrigens wird man beobachten, daß jede wirklichkeitsgemäße Kunst, ob sie nun dem Norden oder Süden angehört, angstfrei ist vor dem Häßlichen. Das Häßliche hat mehr Macht, Illusion hervorzubringen, da denn das sogenannte Schöne als eine Auslese und Kombination einen Hauch des Abstrakten, Gedankenhaften und Wirklichkeitsleeren verspüren läßt. Rembrandt mag in Darstellungen wie der Kreuzabnahme, Grablegung, Adam und Eva das Häßliche übertrieben und fast abstoßend gemacht haben; aber er empfand, daß es an Wirklichkeitsgehalt aufdringlicher und eindringlicher sei. Es ist behauptet worden, eine höchst ausgebildete Kunst suche den Kon-

trast des Gemeinen und Häßlichen, um durch dessen Behandlung und Ueberwindung den höchsten Triumph zu erreichen*); diesen Virtuosengeist möchte ich doch Rembrandt nicht zutrauen. Der Grund ist wohl einfacher: das Häßliche ist sinnenfälliger und eindrucksvoller. Man sehe Correggios schlafende Antiope im Louvre, das hinaufgezogene rechte Bein mit dem unschön verkürzten und gequollenen Oberschenkel, den Winkel, in dem sich der Kopf zur Seite biegt, den Kopf selbst, der zurückfallend den Hals vordrängt. Alles dies ist nicht schön; aber die Gestalt ist ein Wunder von Illusion. Raphael und die Klassiker würden einen solchen Umriß der Gestalt verworfen haben. Rembrandt hätte ihn ohne Besinnen angenommen, sicher in dem Gefühl, daß es auch entgegen dem Dogma der Linienschönheit vollwertigen Kunstzauber gebe, und daß nur entschlossener Wirklichkeitssinn den Schlüssel zum Geheimniß des Wahren sich erobere.

---

*) So etwa Justi, Velazquez II 360—362, dem ich aber hierin durchaus nicht beipflichte. Rosenkranz, der in seinem Buch Aesthetik des Häßlichen 1853 das Häßliche als ein Negatives definiert, hat sich damit die vollkommene Einsicht selbst versperrt.

Künstlerische Konflikte.

Häufig, wenn man Handlungen eines Menschen beurteilen hört, kann man Aeußerungen der Verwunderung beobachten, daß dieses oder jenes sein Thun oder Lassen im Widerspruch stehe mit dem, was die allgemeine Vorstellung von seinem Karakter erwartet habe. Indessen, den Menschen als ein im Gegenwärtigen begrenztes und von Gegenwärtigem bestimmtes Wesen aufzufassen, ist eine Täuschung. Die Stadien des Werdens lassen, den geologischen Schichten ähnlich, Niederschläge von sehr ungleich bewegter Profilierung und Stärke zurück. Indem diese mannigfach geformten Schichten sich zusammenschweißen und durchdringen, ragt die Vergangenheit bald näher bald entfernter in die Oberschicht des Gegenwärtigen hinein oder wohl gar darüber heraus. Indem ferner die einzelnen Kreise menschlicher Begabung ungleich wachsen, die einen sich im Einzelfall unverhältnißmäßig ausdehnen, die anderen stehen bleiben oder gar verkümmern, entsteht jenes überraschend unlogische Zusammenwirken von Motivationen, Trieben und Begierden und Willensakten, die bei jeder reich angelegten Menschennatur den Widerspruch in der Karakteräußerung fast als den Normalfall erkennen lassen.

Zu den frühest wahrnehmbaren künstlerischen Interessen Rembrandts, die ebensowohl in seiner Natur lagen wie sie ihm durch die Ueberlieferung der Caravaggio- und Elsheimerschulen zugetragen wurden, gehört, wie wir zuvor sahen, das Experimentieren mit dem Licht. Die durch eine enge Oeffnung eindringenden und gleichsam kanalisierten Lichtstrahlen, die mitten im Dunkel prall auftreffend einen so seltsamen und überraschenden Effekt hervorbringen, haben ihn früher und lebhafter beschäftigt als das gleichmäßig verteilte Licht. Seine Vorliebe für visionäre Motive ist daraus zu erklären. In den dreißiger Jahren und weiter begegnen eine ganze Anzahl Darstellungen von Engelserscheinungen, die, wenn auch manchmal durch Jahre getrennt, ihrem künstlerischen Karakter nach innerlich zusammengehören. Die Erscheinung des Engels giebt Gelegenheit, die dunkelen Wolken oder die Nacht, die den Himmel verschließt, zu öffnen und auf den Fittichen des Himmelsboten überirdisches Licht zu verbreiten und herabzusenden. Derart ist das Opfer Abrahams (St. Petersburg und München) mit dem Engel, der dem Beginnen des Patriarchen Einhalt thut, derart die Verkündigung an die Hirten auf dem Feld bei Bethlehem (B 44), derart die Auferweckung Jesu (München) mit dem Engel, der die Grabplatte aufdeckt, so der davonfliegende Engel mit der Familie des Tobias (Louvre) und das Opfer Manoahs (Dresden), wo der Engel aus der Opferflamme emporfliegt. Hierher gehören weiter Lichterscheinungen, wo auf übernatürliche Weise der Himmel sich aufthut, um seinen Anteil an den Geschehnissen der Erde zu offenbaren wie bei der Himmelfahrt Jesu (München) oder der großen Kreuzabnahme (B 81); oder wenn der Himmel drohen und schrecken will wie mit der Geisterhand des Mene Tekel auf dem Belsazarbild (Earl of Derby). Selbst jenes Interesse an Silhuettengestalten, auf das wir für die Frühzeit aufmerksam machten, wo also die Figur gleichsam als Lichtschirm benutzt wird, um eine starke Lichtquelle zu verdecken, und durch den Kontrast nur flächenhaft silhuettiert erscheint, findet noch weiterhin Belege in der Haager Grisaille einer Flucht nach Aegypten, wo eine Gestalt in beschriebener Weise gegen das Feuer sitzt, und auf der großen Darstellung der Blendung Sim-

sons, die einen der philistäischen Mordgesellen mit der Hellebarde gegen den Helden eindringend auf der linken Bildseite gegen das hellste Licht gestellt zeigt (Rembrandtwerk II Nr. 132 und III Nr. 211).

Die großen Bildnißaufträge der ersten Amsterdamer Zeit boten Rembrandt keine Gelegenheit, diese Neigungen zu pflegen. Die Gegebenheiten nüchterner Naturwirklichkeit, an die die Porträtaufgabe von einer Seite her gebunden ist, lagen zu der Phantastik jener Welt und zu der Gewöhnung geistreicher Beleuchtungswitze in starkem Gegensatz. Jedenfalls aber muß man um dieses Gegensatzes willen die Lösung der Bildnißaufgaben, die ein davon verschiedenes, ein gleichmäßiges Licht forderten und überhaupt den Künstler zwangen, sich ganz anders zusammenzunehmen und sich einige Gewalt anzuthun, zum Erstaunlichsten rechnen, was die Vielseitigkeit eines großen Künstlers leisten mag. Da unter den Bildnissen dieser Frühperiode mehr als eines zu den bedeutendsten Werken Rembrandts gehört, so mag man sich daraus die Lehre abnehmen, wie verlockend die Gelegenheit des Malendürfens für Begabungen von überquellendem Schaffensdrang ist, und wie viel sie gegenüber dem eigenen freien Antrieb bedeutet. Schwächere Naturen, die es nur im Gemüt fühlen, die es nicht stark genug in den Fingerspitzen kitzelt, und deren handwerkliches Interesse und Können kleiner ist als ihr Phantasiereiz, pflegen angesichts von Aufgaben, die von außen kommen, gern von Zumutungen, unsympathischem Zwang, vom Joch, das dem „freien" Künstler auferlegt wird, zu reden und sich zu beklagen. Solche Mittelmäßigkeiten sind es meist, die sich in die Brust werfen und immer gleich von künstlerischen Ueberzeugungen reden, wo die Großen ruhig nach Pinsel, Palette und Malstock greifen, weil ihr Schaffensdrang mächtig und entzündlich genug ist, um an jedem Stoff Feuer zu fangen. Diese Kraft ist es, die sie auch die härtesten Bissen schlucken und den sprödesten Stoff überwinden läßt, derart wie Schumann von Schuberts unwiderstehlichem Musikdrang im Scherz sagte, er hätte einen Steuerzettel komponieren können.

Neben diesen von außen kommenden Aufträgen, wegen derer wir, wie gesagt, Rembrandt nicht als Pegasus im Joch bemitleiden wollen, da

er viele von diesen Porträts mit offensichtlicher Liebe gemalt hat, gehen nun aber gleichzeitig Schöpfungen seines eigensten Antriebes einher. Die Neigung zu miniaturartig fein ausführender Behandlung, das wissenschaftliche Interesse, hinter die Geheimnisse der Lichtwirkungen zu kommen, beherrschen diesen forschenden Kopf. Je mehr ihm dabei das Licht ausschließlicher und einseitiger Gegenstand seiner Beobachterleidenschaft wird, um so mehr muß sich ihm die Wichtigkeit des anderen Extrems aufdrängen, des tiefen Dunkels. Das Dunkel tritt zunächst als stärkster Kontrast neben das grelle Licht. Wenn der Ausgangspunkt für Rembrandt das Beispiel der italienischen Tenebrosen und ihres Kellerlichts war, so muß diese kontrastreiche Art seine Phantasie so eingenommen haben, daß er sie zunächst mit einer radikalen Einseitigkeit verfolgte. Die Visionsdarstellungen, von denen die Sprache war, kamen dieser Neigung entgegen. Im übrigen aber würde ein Künstler, der Natürlichkeitsansprüchen Rechnung hätte tragen wollen, Stoffe bevorzugt haben, die in geschlossenen Räumen spielen, deren Lichtzufuhr beliebig beschränkt werden kann. Rembrandt hat Gestalten im Gefängniß, in dunkelen Höhlen, in gewölbten dunkelen Räumen gemalt; aber so wie er war, mußten ihm Beschränkungen dieser Art lästig sein. Er verdunkelte die Gründe und machte Nacht, einerlei ob die Szene im Binnenraum oder im Freien, bei Tag oder im Dunkel spielte. Und dies war es, was Aufsehen machte und viel besprochen wurde. In einem Gedicht, das Vondel auf die Malerei eines Rembrandtschülers, Philipp de Koning, machte, und in dem deren Helligkeit gerühmt war, fand man eine Spitze gegen Rembrandt, weil dieser nicht davor zurückschreche, seine Figuren vorn im Tageslicht zu geben, dahinter aber schwarze Nacht beginnen zu lassen*). Was man Rembrandt demnach vorwarf, war das Unnatürliche seiner Beleuchtungsart. Fragen dieser Gattung sind in der neueren Zeit zu oft erörtert worden, als daß es notwendig wäre, ausführlich darauf einzugehen. Der ganze Eifer der neuesten Malerei hat sich gegen die Unwahrheit gewendet, im

*) Zu dieser vielbesprochenen Stelle Houbrakens vgl. de Groot, Houbraken S. 109 und 426.

Atelier beobachtete und gemalte Figuren in eine Landschaft zu stellen, ohne die schreienden Valeurunterschiede auszugleichen. Sünden, wie sie der verkommene Akademismus des neunzehnten Jahrhunderts begangen hat, wird man indessen den alten Meistern schwerlich im selben Grad vorwerfen dürfen. Die Stimmungen und Beleuchtungsarten der Alten mögen nicht der häufigsten und gewöhnlichen Lichtverteilung und Farbeneigenschaft der umgebenden Wirklichkeit entsprechen; unnatürlich kann man sie darum nicht schelten. Der Tizianische Goldton ist künstlerischer Wille und bewußte Auswahl, aber nicht widernatürlich. Wenn Tizian, wie erzählt wird, mit Vorliebe bei Sonnenuntergang gemalt hat, so entsprach eben diese Stunde, da die Sonne in den Dunstkreis der Erde herabsinkt und ihr Licht, in diesen trübenden Medien gebrochen, purpurn entsendet, dem eigentümlichen Inszenierungsgeschmack des Künstlers, der seinen glanzvoll repräsentativen Schöpfungen jene glühende Farben- und Lichtschminke hinzufügte. Eine solchermaßen gesteigerte Contemperatur bot ihm die Wirklichkeit nur zu dieser bestimmten Stunde; sie ist so wenig erfunden und phantastisch wie die tiefe Farbenstimmung seiner Bilder überhaupt. Mit diesem Maßstab wird man Rembrandts Art zwar ungewöhnlich und vielleicht gesucht, aber nicht unvernünftig und willkürlich nennen. Es hat zu keiner Zeit an Kritikern gefehlt, die behaupten, man dürfe nicht versuchen, sich über seine Beleuchtungen Rechenschaft zu geben; denn sie seien Laune und absolute Künstlerwillkür. Ich muß gestehen, daß ich von dieser Meinung zurückgekommen bin; unter den von ihm angenommenen und gewählten Voraussetzungen sind seine Beleuchtungen möglich und natürlich. Wobei wir nicht zu verhehlen brauchen, daß uns und wohl den Meisten dieser Geschmack Rembrandts als ein persönlicher und zeitlicher erscheint, der so wenig wie der Tizianische mehr der unserige ist.

Daß Rembrandt seine auffälligen Licht- und Dunkelgegensätze zu motivieren wünschte, zeigt nichts deutlicher als eine oft vorkommende Anordnung, deren einfachster Fall der ist, daß eine Person zum Fenster heraussehend dargestellt ist, wobei die Figur hell durch das Straßenlicht beleuchtet in dem schwarzen Fensterrahmen des Binnenraums erscheint. Auf die zahl-

reichen Beispiele des allgemeineren Falls und seiner Abwandlungen wird später einzugehen sein, wo sein Haupttypus mit der sogenannten Nachtwache zur Sprache kommt. Hier sei zunächst auf zwei Bildnisse hingewiesen, die das Gemeinsame haben, daß die Figuren nicht in den Raum hinein- und zurückgeschoben sind, sondern in der vorderen Ebene des Bildes stehend grell beleuchtet von dem dunkelen Grund sich entfernen. Die Dame des einen Bildes (aus Utrechter Privatbesitz leihweise im Amsterdamer Reichsmuseum) steht vor einer tiefen, völlig lichtlosen Mauernische; der Herr auf dem anderen Stück (Londoner Privatbesitz) vor einem sich vertiefenden Thor*). Das Licht hat hier fast etwas Kreidiges; trotz der roten Lippen und der gesunden Fleischfarben wirken die beiden Figuren nahezu geisterhaft, weil sie gegen den schwarzen Grund flächenhaft projiziert erscheinen. Das Bestreben, das Detail zu voller und feiner Wirkung zu bringen, hat fraglos den Künstler veranlaßt, die Figuren so ganz in den Vordergrund hervorzuziehen und durch die radikale Verdunkelung des Grunds jede zerstreuende Ablenkung zu vermeiden. Eben dasselbe wurde durch das Mittel erreicht, Figuren aus dem Fenster heraussehen zu lassen, was Rembrandt selbst angewendet hat, und was in seinem Atelier als eine Art Rezept in den Jahren dieser Probleme gegolten haben muß, da wir diesem Motiv bei den Rembrandtschülern wiederholt begegnen. Welche Bildwirkungen Rembrandt im Sinn lagen, zeigen am schlagendsten drei Gemälde mit biblischen Szenen, alle von kleinem Umfang und alle mit dem für die Hauptgruppe ausgesparten Licht auf gänzlich verdunkeltem Grund. Diese drei Nachtstücke aus den Jahren 1638 und 1640 sind das Noli me tangere (Buckingham Palace, London), die Ausweisung der Hagar durch Abraham (von Herrn Jonides kürzlich der englischen Nation für das Victoria und Albert-Museum geschenkt) und Mariae Heimsuchung (Herzog von Westminster, Grosvenorhouse, London). Wenn Rembrandt in den mehrerwähnten Passionsdar-

*) Rembrandtwerk IV Nr. 274 und 287. Das zweite, im Katalog der Londoner Ausstellung von 1899 Ephraim Bonus genannt, was de Groot zurückgewiesen hat, nicht in gutem Stand.



33. Damenbildniß, Amsterdam.
Leihweise aus Utrechter Privatbesitz.

34 Die Ausweisung der Hagar. London, Viktoria und Albert Museum.





35. Christus erscheint der Magdalena.
Noli me tangere.
London, Buckingham Palace.



36. Besuch der Maria bei Elisabeth. London.
Herzog von Westminster.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

stellungen der Münchener Pinakothek grundsätzlich Abend- und Nachtzeit angenommen und selbst die Kreuzaufrichtung, Auferweckung und Himmelfahrt entgegen der vorwiegenden Ueberlieferung, welche hierfür Tageszeit bevorzugt, in Nacht getaucht hat; wenn er Tagesvorgänge wie die Findung Mosis durch die ägyptische Königstochter oder das Bad der Diana mit der Verwandlung des Aktaeon, indem er eine hohe dunkele Waldkulisse hinter die Szene schiebt und so das Licht völlig absperrt, auf künstlich verfinsterter Bühne sich abspielen läßt, so sieht man, welche zähe Verfolgung seines Problems hier vorliegt*). Auf dem Bild der Ausweisung der Hagar gewahrt man links weidende Tiere und Hirten, rechts eine an einem Trog waschende Person; es ist also nicht Nacht. Bode bezeichnet die angenommene Zeit als einbrechende Nacht, Smith als daybreak (Tagesanbruch). Grell beleuchtet sieht man die weinende Hagar auf einem Esel, den ihr Knabe am Leitseil führt, herausreiten, indeß Abraham auf der anderen Seite nebenhergeht und ihr zuspricht. Irgend eine begrenzte Lichtquelle, deren Strahlen auf der Hauptgestalt konzentriert sind, ist vorn anzunehmen**). Das Noli me tangere, Christus erscheint der Magdalena auferstanden als Gärtner, hat die Sonnenaufgangszeit gewählt. Der ganze Vordergrund ist dunkel; es ist die Grabkammer Christi, eine Felsenhöhle mit Stufen. Rückwärts öffnet sich breit der Eingang, von Bäumen umschattet, und zeigt die Fernsicht auf die in der Frühsonne glänzenden Türme von Jerusalem. Ganz an der Seite des Eingangs, teils im Schatten der Höhle und teils im

*) Rembrandtwerk, die Passionsszenen II Nr. 124 bis 131, Findung Mosis und Diana III Nr. 195 und 196, Noli me tangere III Nr. 221. Abraham und Hagar, Mariae Heimsuchung IV Nr. 240 und 241.

**) De Groot hat geäußert, das Bild sei von Haus aus eine Flucht nach Aegypten gewesen, Hagar die Madonna auf dem Esel, und hieraus erkläre sich das übernatürliche Licht, das sie umstrahle. Diesen letzteren Grund kann ich nicht gelten lassen, weil eine ähnliche Behandlung zu häufig vorkommt. (Repertor. für Kunstwissenschaft XXII [1899] S. 163.) Zuzugeben ist, daß Umarbeitungen in einen ganz anderen Gegenstand vorkommen, z. B. die Zeichnung der Auferweckung des Lazarus, die in eine Grablegung des Herrn verwandelt worden ist (Zeichnungen III Nr. 102).

Streiflicht der eindringenden Strahlen, die von der noch nieder über dem Horizont stehenden Sonne wagrecht, ja fast von unten in die hochgelegene Höhle kommen, spielt der Vorgang zwischen dem Auferstandenen und Magdalena. Die Auffassung des Wunders gehört zu jenen Rembrandtischen Darstellungen natürlichen Vergegenwärtigungsbedürfnisses, wie wir ähnliche in der Auferweckung und ihren durcheinanderpurzelnden Wächtern oder im Ganymed kennen gelernt haben. Christus als Gärtner ist wörtlich genommen; er hat eine Schaufel in der Hand, ein Messer im Gürtel und einen breitrandigen, schattenden Strohhut auf dem Kopf. Auch die Magdalena ist kaum ein zweitesmal so gebildet worden wie hier. Rembrandt hat sich genau an den Bibeltext gehalten, wie Magdalena sich weinend bei den zwei Engeln beklagt, daß sie den Leib des Herrn nicht mehr findet. „Und als sie das sagte, wandte sie sich zurück und siehet Jesum stehen und wußte nicht, daß es Jesus ist. Spricht Jesus zu ihr: Weib, was weinest du? Wen suchest du? Sie meinet, es sei der Gärtner" u. s. f., bis Jesus zu ihr sagt: Maria! und sie ihn, sich umwendend, erkennt (Ev. Joh. c. 20, 16). Dieser Augenblick ist dargestellt. Nichts bezeichnet besser die noch äußerliche Art, sich mit dem Inhalt abzufinden, das Stoffliche und Inhaltliche wörtlich zu übersetzen, als wie Rembrandt in den dreißiger Jahren, statt den innerlichen, geistigen und dauernden Gehalt einer Handlung auszudrücken, sich in ihrer dramatischen, nur einen Augenblick währenden Zuspitzung gefällt. Als Rembrandt später den gleichen Vorgang nochmals malte (1651, Braunschweig), hat er die Gesuchtheiten des früheren Bildes, den Strohhut des Gärtners, die abgewendete Haltung und Drehung der Magdalena aufgegeben und ist zur üblichen Schilderung zweier einander zugekehrter Gestalten zurückgekommen. Dieses spätere Bild hat in dem Zusammenklang der weißen Gewänder, der hellwarmen Fleischtöne mit dem ruhig dunklen Grund der Bäume und Felsen eine unsägliche Harmonie.

Das dritte Gemälde, Mariae Heimsuchung, hat späte Abendbeleuchtung, die auf der Figurengruppe gesammelt ist. Der Hintergrund, der jenseits eines Thales eine Stadt zeigt, ist, man sieht nicht recht durch Bäume oder

Wolken, die sich hinter der Architekturkulisse deckend herausschieben, verdunkelt. Die Handlung begiebt sich vorn auf einer hochgelegenen Terrasse vor dem Portal des seitlich links aufragenden Palastes. Das Tier, auf dem Maria geritten ist, ist am Fuß der Treppe im Hintergrund sichtbar. Wie sie abgestiegen ist, und noch ehe sie das Thor erreicht hat, ist ihr Elisabeth entgegengeeilt, indeß eine bedienende Negerin, die zu der hohen Gestalt nicht hinaufreicht, auf die Fußspitzen sich hebend, ihr von hinten den Reisemantel abnimmt. Der alte Hausherr wackelt eilig, auf einen Knaben sich stützend, die Stufen vor dem Thor herab, um den Willkommensgruß zu beschleunigen. Von den drei genannten Gemälden hat dieses in der Figurenbehandlung den ansprechendsten Karakter; der Vorgang ist mehr empfunden und weniger auf den Effekt gemalt. Aber sie gehören doch zusammen. Es ist nicht leicht, über Bilder zu urteilen, die für gewöhnlich nicht in allgemein zugänglichen Gallerien ausgestellt sind, sondern als Schmuckstücke einem privaten Salon angehören und also nur kürzer und unter erschwerenden Verhältnissen sichtbar werden. Als die Rembrandtausstellungen von 1898 und 1899 Bilder dieser Art für längere Zeit zugänglich machten, konnte man aufs neue beobachten, daß es Stücke giebt, die bei dauernder Betrachtung gewinnen, und andere, die, ich will nicht sagen: verlieren, aber deren Reize sich auf einen immer engeren Umfang beschränken. Es giebt Werke Rembrandts, aus denen die seelische Empfindung unmittelbar zu uns spricht; selbst in flüchtigen Handzeichnungen hat er die Gabe, durch eine einzelne Bewegung, eine erhobene oder gesenkte Hand eine Empfindung zu äußern, die zu Thränen rühren kann. Dem gegenüber leiden jene drei kleinen Gemälde bei aller Feinheit der Ausführung und bei aller malerischen Vollendung an einer bei längerem Umgang fühlbar werdenden seelischen Leere. Wir wollen versuchen, diese Erfahrung aus der Behandlungsweise, die in ihnen zu Tag tritt, begreiflich zu machen.

Jn wesentlichen Stücken, vor allem in der Gesamthaltung, vertreten sie das Bemühen Rembrandts, die Zahl der Farbenfamilien einzuschränken, einen vorherrschenden Ton zu bevorzugen; in der Tonstimmung, in den Ton-

übergängen ist eine Weichheit und Harmonie, die uns mit schmeichelnden Akkorden aus den Tiefen dieser Gemälde entgegenkommt. Die allgemeine Verdunkelung wirkt wie ein Pedal, das die Tonindividualitäten verbindet und zu einem sanft rauschenden Tonmeer zusammenklingen läßt. Das wohlthuende Dunkel, ohne die Angst der Finsterniß, die Durchsichtigkeit und Resonanz der Klangfarben hat die Malerei wohl nie schöner gegeben als in den Abend- oder Nachtstimmungen dieser Hintergründe. Dies ist das „dunkle Auge der träumerischen, unergründlich süßen Nacht, die die Welt von hinnen nimmt". Ein Notturno con sordino mit weichen, wie Windesrauschen kühlenden Fittichen. Soweit ist Rembrandt Meister und Meister über uns. Im Figürlichen aber kann er den Miniaturisten nicht los werden, der mit spitzem Pinsel tüftelt und vollendet. Statt die Gestalten entschlossen in die Harmonie des Raums hineinzuschieben, läßt er sie gleichsam an der Rampe in dem deutlichen Licht, das alle Sorgfalt und Peinlichkeit ihrer Toilettierung zeigen soll. Auf dem Hagarbild ist der Gegensatz grell zu nennen. Die Protagonistin in ihren weiß und blau gestreiften Umhüllungen, dem bleichen Purpur der Jacke und dem Türkischrot der Satteldecke; das weiße, beleuchtete Gewand Christi auf dem Noli me tangere; die Farbenwahl auf den Figuren des Marienbildes, die dicken und die dünnen Stoffe und ihr Futter, die gestreiften orientalischen Tücher, all die kleinen Details, wie das Taschentüchelchen der Maria, an Elisabeth das minutiös gemalte Kopftuch und der steinbesetzte Riemen, an dem ihre Tasche hängt, die Ausführlichkeit und der Genuß dieser Einzelheiten stimmt nicht ganz zu den breiten Akkorden der Tonbehandlung in den Gründen. Es ist, als ob einem Orchester plötzlich Schweigen geboten würde und nun, da alle verstummen, ein Einzelner zu Wort käme und die Künste seiner Kadenzen, Läufe und Triller entfaltete. Wie sehr Rembrandt an diesem geistreichen Filigran hängt, zeigt sich auch an einer kleinen Liebhaberei in der Art, das Auge in die Höhe blickender Personen wiederzugeben. Er läßt sich nicht an der Kopfhaltung genügen: um die Pupille ja recht deutlich abzusetzen, muß das Weiße des Augapfels darüber und darunter in merklicher Linie hervortreten. Man kann das auf

dem Marienbild an drei Figuren, im Noli me tangere an zweien beobachten.

Noch das Gemälde der Ehebrecherin vor Christus von 1644 (London, national gallery) schließt sich eng an die besprochene Gruppe an. Es mögen fünfzig Figürchen darauf gemalt sein. Die Farbenanschauung, die Durchsichtigkeit der Schatten läßt den Stil der mittleren Periode nicht verkennen. Könnte man das Bild indessen neben das der Tempeldarstellung von 1631 (Haag) stellen, so würde man in diesen vierzehn Jahren denselben Fleiß und dieselbe Feinheit im Figürlichen unverändert finden und staunen, wie doch der Künstler in manchen Stücken stehen geblieben ist. Genau wie er im Anfang seiner Laufbahn von seiner Bijoumalerei plötzlich zum Lebensgroßen in der Münchener heiligen Familie übergeht, da denn für die Zufuhr stärkender Naturbeobachtung das große Format der Studienköpfe und -figuren unumgänglich ist, so kehrt er von dem lebensgroßen Format seiner Belsazar-, Simson-, Florabilder u. s. w. zu dem kleinen Umfang von Bildern zurück, deren Figuren keine Hand hoch sind. Die Resultate seiner neuen Tonanschauung legt er in ihnen nieder; aber die Umständlichkeit des Stilllebenmalers, die Freude am Kalligraphischen hat er auch noch. Im Zurücktreten verstandesmäßiger Reflexion, in der naiven Unkenntniß des Verhältnisses, das die gelehrt akademische Sprache zwischen der Idee eines Bildes, der künstlerischen Absicht und den Ausdrucksmitteln annimmt, ist Rembrandt der Antipode Poussins. Wenn Poussin, um den Hauptgedanken einer Historie herauszuarbeiten, dem Pinsel Eile in den Nebendingen (frettoloso pennello) und Vermeiden der „minuzie" empfahl, so empfand der Holländer wohl auch das Bedürfen, ein Ganzes zusammenzuhalten; aber sein Vergnügen mochte er sich darum nicht stören lassen, wo sein Pinsel Behagen empfand. Eine so unendlich reiche und zusammengesetzte Natur wie Rembrandt macht jede Aesthetik zu Schanden. Auf Umwegen, langsam und überraschend erreicht er, was eine anmaßliche Lehre dem Schüler in zwei Paragraphen einzutrichtern pflegt. Von der Musik, die seinen Sinn erfüllt, ist er ganz hingerissen; er folgt ihrem Klang nach. Diese sinnliche

Widerstandslosigkeit ist lange Herr über ihn gewesen; was man Oekonomie der Mittel nennt, hat er im Leben wie in der Kunst spät kennen gelernt und geübt. In seinen größten Werken tritt die innerste Empfindung eines großen Herzens wie etwas Transzendentes, jenseits aller Sinnlichkeit und Erscheinung Liegendes zu Tage. Man steht wie vor unermessenen Tiefen. Lange aber, und besonders in der Frühzeit, liegt er in der Sinnlichkeit befangen; er scheint auf nichts als auf Farben und Klänge zu merken. Soll man nun sagen, Werke dieser Art seien wie Musikstücke, die das Ohr kitzeln, und von denen man urteilt, sie klingen gut, aber lassen nichts in der Seele zurück? Der Weg zu Gott führt über manchen Götzendienst, und gerade Wege pflegen es nicht zu sein, auf denen das Leben seine Begnadeten dem Ziele zuführt.

Wenn Rembrandts Tonanschauung sich früher oder später restlos auch auf das Figürliche ausdehnen und es der breiteren Behandlung unterwerfen mußte, so konnte er einstweilen der Gewöhnung und Lockung nicht widerstehen, den dunkeltonigen Grund lediglich als Folie einer im Licht sich befriedigenden Feinmalerei auszunützen. Noch aber war ein anderer Genuß des Kontrastes möglich, und auch diesen Weg sehen wir den Künstler betreten: auf dem Dunkel und dem Schutz vor fälschenden Reflexen, den es gewährt, den vollen Glanz eines Farbenbouquets zu entfalten. Für diese Wendung ist das Susannabild im Haag ein vollwichtiger Beleg*). Es ist das Motiv der jungen Schönen, die, eben ihrer Kleider entledigt, im Begriff, von deckendem Gebüsch beschützt, ins Bad zu steigen, das Geräusch herannahender Schritte vernimmt und in plötzlicher Angst ihren ganzen Körper sozusagen zusammenschiebt. Der hellbeleuchtete jugendliche Frauenleib, das weiße Linnen, das karminfarbene, goldbestickte Gewand, das sie abgelegt hat, das blonde Haar, der Schmuck über dem nackten Fleischton, dies giebt einen völlig venezianischen Akkord. Jeder würde an die

*) 1637 datiert. Indessen steht die letzte Ziffer auf einem angefügten Stück der Holztafel und ist also unsicher.

völlig gleiche Farbenzusammenstellung bei der stehenden Gestalt von Tizians irdischer und himmlischer Liebe erinnert werden, wenn es nicht im allgemeinen schwer fiele, von Körperformen zu abstrahieren und sich die Farbenkombination als solche abgelöst zu vergegenwärtigen. Auf andere Beispiele des Gefallens an Farbenschönheit wird später zurückzukommen Gelegenheit sein. Es sind besonders die Zusammenwirkungen von Fleischton oder warmem Gelb und Gold mit tiefem Rot, die Rembrandt in diesen Jahren augenscheinlich verfolgt hat, und die in der Nachtwache noch eine merkwürdige Rolle spielen. Im Ganzen aber scheint sich ein Abwenden von der Brillanz des Lokaltons zu vollziehen, und immer mehr häufen sich die Versuche, die Stärke und Reinheit, den Durklang der Farbe zu dämpfen. Es ist, als wären die Sinnennerven des Künstlers gegen das Geräusch und die Buntheit der Farbe empfindlich und unfähig, sie zu ertragen, geworden. Die Farbe wird in das Interesse, mehr das Auf- und Abschwellen der Töne, die zarten Uebergänge und Ausbiegungen zu beobachten, völlig hineingezogen, und dies war es, was den Zeitgenossen als ein ganz Neues und als das Unterscheidende an Rembrandt in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre auffiel.

Sandrart bemerkt darüber folgendes: „Dieses dient zu seinem Lob, daß er die Farben sehr vernünftig und künstlich von ihrer eigenen Art zu brechen und nachmalen darmit auf der Tafel der Natur wahrhafte und edle Einfältigkeit mit guter Harmonie des Lebens auszubilden gewußt, womit er dann allen denen die Augen eröffnet, welche dem gemeinen Brauch nach mehr Färber als Mahler sind, indem sie die Härtigkeit und rauhe Art der Farben ganz frech und hart nebeneinander legen, daß sie mit der Natur ganz keine Gemeinschaft haben, sondern nur denen in den Kramläden gefüllten Farbenschachteln oder aus der Färberey gebrachten Tüchern ähnlich und gleich sehen." Zu dieser Aeußerung im zweiten, historischen Teil der „Teutschen Akademie" (Ausgabe von 1675, 2, 326) kommt eine andere, weniger beachtete Stelle im ersten, systematischen Teil. Im 13. Kapitel des dritten Buchs „von Austheilung und Vereinigung der Farben" steht zu lesen, wie folgt (1, 85): „Im übrigen ist diß meine gründliche Meinung, wie sehr ihr auch mag

widersprochen werden, daß alle harte, helle, starke und hohe Farben ingesamt zu meiden und zu verwerfen seyen als eine Sache, worin die ganze Discordanz eines Gemähls bestehet, wann nicht deren hartkrellige Art gebrochen und gedämpfet oder mit Vernunft durch andere, annehmliche und verträgliche temperirt wird. Dann diese frische ganze Farben, wie von Kartenmahlern und Färbern, auch wohl von andern, die in unserer Kunst etwas verstehen wollen, gebraucht werden, sind so wenig in einem vernünftigen Gemälte zu dulten als wenig gesund und angenehm ist, das rohe Fleisch aus der Metzig ungekocht essen." Es heißt dann von den Holländern, daß sie diese Kunst in den höchsten Grad erhoben, „wie man alle Farben mischen, brechen und von ihrer crudezza reduciren möge, bis daß in den Gemählen alles der Natur ähnlich kommen". Besonders in großen Werken müsse die „Disminuirung" beobachtet werden, daß das Kolorit nach der Perspective Regeln ungehindert netto folge und seinen Ort bekomme, „welches wir auf Niederländisch Hauding (houding) nennen"*). „Diß ist eine sehr nötige Observanz, wird aber wenig erkennet. Und hierinn haben wir zu lernen von unserm verwunderbaren Bambots (Bamboccio, Peter van Laer, einem aus der Niederländer Kolonie in Rom), auch von andern, insonderheit von dem laboriosen und dißfalls hochvernünftigen Rembrand, welche gleichsam Wunder gethan und die wahre Harmonie, ohn Hinterniß einiger besonderen Farbe, nach den Regeln des Lichts durchgehends wol beobachtet."

Wie zäh Rembrandt von früh an dem Problem der Aufhebung der Lokalfarbe, der Brechung und Mischung der Farbe nachgegangen, wie sehr er das karakteristische Beiwort Sandrarts, der laboriose, verdient, würde Gegenstand einer schwierigen, aber notwendigen Betrachtung sein. Es sind vor allem zwei Tonarten, die er durch all die Jahre verfolgt, die man als

*) „Wir auf niederländisch!" Hier verrät der Deutsche Sandrart sein Plagiat. Die Stelle ist aus Karl van Manders Malerbuch abgeschrieben; erst der hieran sich schließende Satz, wo auf Rembrandt exemplifiziert wird, ist wieder von Sandrart selbst. Sponsel, Sandrarts Teutsche Akademie kritisch gesichtet, 1896, S. 9.

eine kältere und eine wärmere scheiden mag, da die eine Mengung vorwiegend blaue Töne mit einem Zusatz von kühlem Gelb enthält, welches, wenn es stärker wird, einen Gesamtschimmer von Grün hervorbringt, die andere auf bräunlich-rötlicher Grundlage mit eingesprengtem kühlendem Blau ruht. Was die kühle Tonart angeht, so gestehe ich, daß ich lang auf dem irrigen Weg war, ihre Elemente und ihr natürliches Vorkommen im Freien in gewissen Farbenstimmungen des Himmels zu suchen, wie man sie besonders am nordischen Meer beobachtet, wenn an bedeckten Tagen am Abend das Gewölk zerreißt, und in der Oeffnung der Wolkenwände, aber nie in der Nähe der untergehenden Sonne, jene zwischen blau, schwachgelb und grünlich spielenden Töne erscheinen. Die Quelle für Rembrandts Beobachtungen ist indessen zweifellos eine ganz andere. Der Karakter dieser Tongattung, die in der gesamten Malerei Rembrandts ihre einflußreiche Rolle spielt, ist metallisch. Waffen, Helme, Metallgerät sind das Studiengebiet dafür gewesen.

„Mein ist der Helm, und mir gehört er zu." Der Geschmack an den Stahlkragen, mit denen der junge Künstler seine Studienköpfe zierte, hat sich über die Jahre forterhalten, da er friedliche Amsterdamer Bürger und ihre Frauen in schwarzen Kleidern und weißen Spitzen zu malen hatte. Nach dieser Zeit haben in den dreißiger Jahren nicht weniger als fünf Selbstbildnisse den Stahlkragen; auf dem Kasseler Selbstporträt hat er sich dazu einen metallenen Helm auf den Kopf gestülpt. Auch in anderen Bildnissen kommt das wichtige Atelierrequisit des stählernen Kragens vor, ja es begegnet das lebensgroße Bild eines jungen, romantisch aussehenden Menschen mit frauenhaft üppigem Haar, der, mit Ausnahme der Aermel völlig gepanzert, eben dabei ist, sich den Gürtel zu schnallen*). In den Historien begegnet schon auf den Frühwerken die metallische Note. Das Judasbild zeigt an einem Pfeiler hängend einen blanken Stahlschild mit Metallquasten. Helm und Metall-

*) Rembrandtwerk III, die Nummern 165. 166. 168. 169. 170. 183. 205. 206. Für das Folgende I Nr. 10. 6. 67. 68.

schale hat das frühe kleine Simsonbild, und von da ab ist die Vorliebe für metallischen Glanz an vielen Beispielen zu belegen. Das Tafelgeschirr auf dem Belsazarbild, den großen Simsonbildern wird Niemand übersehen, und ein ganzes Stilleben metallischer Reflexe auf Helmen, Schilden, Panzern und Schwertern findet sich in der kleinen Münchener Darstellung der Auferweckung Jesu zusammen, wo die Gruppe der erschreckten Wächter am Grab des Herrn dem Künstler eine Verlockung, das Gleißen der Waffen zu genießen, schuf, der er nicht widerstehen konnte (Rembrandtwerk II Nr. 131).

Die andere Gruppe der wärmeren Tonart auf bräunlicher Grundlage ist deßhalb leichter zu fassen, weil uns eine Anzahl unmittelbar als Selbstzweck für dieses Tonproblem gemalter Stilleben teils bezeugt, teils erhalten sind. Das Inventar von Rembrandts Wohnung, das bei seinem Bankerott aufgenommen wurde*), erwähnt Studien nach Hasen und Windspielen, einem Schwein, Malereien also, die zweifellos Farbentonstudien waren, zu welchem Zweck wahrscheinlich auch die früher erwähnten Naturalien gesammelt waren. Hierfür liefert Sandrart eine Art Bestätigung, indem er (I, 84) sagt, die Natur lehre uns die rechte Verteilung der Farben auch in Vögeln, Papageyen und Meermuscheln, welches bei den Amsterdamischen Liebhabern in verwunderlichem Unterschied zu ersehen sei. Vorwiegend aber müssen Tierfelle und das Federnkleid der Vögel Rembrandt interessiert haben. Schon auf der großen heiligen Familie von 1631 ist ein Fuchspelzchen zu bemerken, auf dem das Kindlein sitzt**). Aus diesem großen Kreis von Studien sind uns zum Glück einige Belege von unschätzbarem Wert erhalten, die uns frei von jeder stofflichen Ablenkung Rembrandt auf den geheimen Wegen seiner künstlerischen Leidenschaft verraten. Es sind die Bilder von geschlachteten Ochsen, die Pfauenstudien, die Rohrdommel.

---

*) Das Inventar ist bei Scheltema S. 92 ff., Vosmaer² S. 432 ff. und Rovinski, Text LXII ff. gedruckt.

**) Für die spätere Zeit verweise ich auf den Fuchspelzmantel, den auf dem herrlichen Kasseler Jakobssegen der Patriarch um die Schultern trägt.

Die Ochsenbilder, deren wir drei besitzen, gehören koloristisch nicht in den gegenwärtigen Zusammenhang. Es sind Studien für die Wirkung eines starken, mit etwas Silberblau gekühlten Rot, wie es in den fünfziger Jahren auf der Palette des Künstlers und in seinen Bildern häufig vorkommt. Wenn bei der Malerei eines geschlachteten Ochsen, der an einem Haken herabhängt, viele sich über den „unästhetischen" Gegenstand aufregen, so wissen sie nicht, daß ein Künstler das Gefühl für das, was eine Sache vorstellt, ganz und gar verlieren kann, um sich lediglich dem Genuß eines vollkommenen Experimentierobjekts hinzugeben. Dies ist eine Art Sezieren mit den Augen. Der Ochse des Louvre ist mit einer Leidenschaft und Liebe gemalt, die der besten Sache würdig wäre.

Eine ähnlich überraschende Beobachtung kann man bei den Pfauenstudien machen. Diese und die Rohrdommel gehören zu den wichtigsten Vorarbeiten zum Kreis der Gemälde, der sich um die sogenannte Nachtwache schließt. Hätte Rembrandt in diesem Augenblick den Glanz und die Stärke der Farbe gesucht, so würde ihn das Gefieder des männlichen Pfaues angelockt, der Hals und das Rad mit seinem Pfauenblau ihn beschäftigt haben wie Rubens, da er auf seinem Junobild die Trophäe des Argus anbrachte oder auf dem Paradiesesbild Brueghel neben Eva den Pfau mit dem prächtigen Schweif malen ließ. Was Rembrandt suchte, waren nicht die blendend reichen, sondern die verwischten, zwischen blau und braun und rötlich oscillierenden Töne, und diese gab ihm die Pfauhenne. Mit solchem Gemenge färbte er gern seine Schattenpartien. Auf dem Marienbild der Heimsuchung, das wir vorhin besprochen haben, befindet sich links vorn eine Pfauenfamilie von fünf Tieren. Die Alte sitzt auf der Treppenwange, über die der Schweif herabhängt; Zweige eines Busches breiten sich von oben her, und diese Zweige sind nicht etwa grün, sondern gleich dem Mauerstück der Treppenwange nehmen sie an den schwankenden Tönen von Pfauenflügel und Pfauenschweif Teil. Die jungen Tiere sind tiefer unten; zwei davon haben weiße Lichter und sehen wie weiße Pfauen aus. Die Bathseba der Sammlung Steengracht im Haag hat im Schatten rechts vorn zwei Pfauen,

die fast nur als Silhuetten sichtbar werden*). Nun giebt es aber in englischem Privatbesitz eine Studie zweier toter lebensgroßer Pfauhennen; es ist kein besonders schöner Rembrandt, aber als ein großes Notizendokument des Meisters von außerordentlichem Interesse**). An dem geöffneten Laden eines Parterrefensters, in dessen Oeffnung mit beiden Armen eine Frau lehnt, hängt an den Beinen ein toter Pfau; ein zweiter liegt auf einer steinernen Bank außen unterhalb des Fensters; auf derselben Bank steht etwas nach rückwärts ein Korb mit Obst. Also ein Stilleben, bei dem die lebende Figur (übrigens auch ein Beispiel des Bildnisses im Fensterrahmen) im Dunkel des Hintergrundes kaum mitspricht. Die koloristisch dankbaren Stücke sind auf dieser Studie unterdrückt: die Hälse beider Tiere sind völlig im Schatten; der Schweif wird bei dem liegenden vom Rahmen abgeschnitten, beim hängenden fällt er nach vorn heraus und ist also völlig verkürzt gegeben. Bleiben die ausgebreiteten Flügel; ihre Federn mit den braunrötlichen und bläulichen Nüancen waren es, die den Künstler reizten. Es sind die Töne, mit denen er jetzt gern seine Hintergründe zu mischen pflegt, um die Basis für die artikulierten Farben zu gewinnen, die Begleitungsakkorde, die er für seine Melodie braucht. Die unmittelbare Verwendung seiner Studien in diesem Sinn zeigt das Dresdener Doppelbildniß des Künstlers, da er Saskia auf den Knien hält und vor dem Frühstückstisch sitzt. Auf diesem Tisch nämlich steht eine Pfauenpastete, welche von den beiden Bildnißfiguren überschnitten wird***). Das schöne Tier, das auf dem Untersatz des mattrötlichen Pastetenteiges thront, ist also nur in einzelnen Abschnitten sichtbar gemacht; links von Saskia erscheinen Hals und Kopf des Pfaues

*) Auf einer Bathsebadarstellung hat schon Lastman den Pfau angebracht. De Groot, Oud Holland XIII (1895) S. 240.

**) Rembrandtwerk IV No. 239.

***) Für die Liebhaberei solcher mit einem Pfau oder Schwan gekrönten Pasteten könnte man aus der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele anführen. Einen besonders schönen, aber im Unterschied von Rembrandt sehr farbenstarken Pastetenpfau hat ein Menetekelbild der Kasseler Sammlung von dem Haarlemer P. de Grebber.



37. Pfauenstudie. Aynhoe Park, England.
Cartwright.



38 Der Rohrdommeljäger Dresden

und die Anfänge der rötlich gegebenen Flügel; der Hals hat ein blasses Grünrötlich; der Kopf ist in der Kürze des Ausdrucks ein Meisterstück. Der mächtig ausgebreitete Schweif wird zwischen den sich berührenden rechten Armen beider Figuren und dann über Rembrandts Federhut sichtbar, wo er sich in den graugrünen Grund verliert. Von dem Farbenglanz eines Pfauenschweifes ist nichts zu entdecken; alles ist zu kraftlosem Tremulieren, zu einer erlöschenden und verschossenen Weichheit abgedämpft. Zu dieser Art gehört schließlich auch der Rohrdommeljäger der Dresdener Gallerie. Wer kann sagen, wie viel Stücke ähnlichen Karakters der Künstler beobachtet und gemalt haben mag? Auf einem Frühwerk von 1629 ist eine an der Wand hängende tote Schnepfe zu bemerken*). Die große Rohrdommel von 1639 ist unter den Sachen, die Rembrandt rein zu Studienzwecken gemalt hat, eine der gewaltigsten Leistungen. Vermutlich ist es dieselbe, die im Inventar seines Hauses als „een pitoor" genannt wird. Das Bild zeigt die Halbfigur eines Jägers, der den toten Vogel eben an einen Haken aufhängen will und ihn dem Beschauer noch einmal entgegenstreckt. Er hält ihn mit der (absichtlich behandschuhten) Rechten an den Beinen; die Flügel sind auseinandergefallen und umrahmen mit ihren großen Schwungfedern prachtvoll das hellbeleuchtete Federnwerk an Brust und Leib des Thieres, den weichen hellen Flaum und das Gewölk kleiner Federn. Ohne sich auf die Federnfeinmalerei zu verlegen, wie Weenix und Hondecoeter, die das Entzücken der späteren Liebhaber sind, hat er auf beschränkter Skala zwischen Rötlichgelblich und Bläulichgrünlich einen unbegreiflichen Reichtum der Töne entfaltet und in mächtig breite Wirkung gesetzt. Der Mann in seinem roten Kleid mit dem violetten Federbarett und dem banalen Ausdruck ist im Schatten; nur die rechte Backe und seine Ohrringe haben Licht. Er hat nicht viel mehr Bedeutung, als die Steinbank auf der Pfauenstudie.

*) Turin. Rembrandtwerk I Nr. 8.

Je mehr Akkordfolgen im Sinn dieser Studien Rembrandts Sinn füllen, je polyphoner sein Satz wird, um so eher wird man erwarten, daß diese Tonfluten auch das Figürliche überwältigen und über ihm zusammenschlagen. Das Dunkel wird dann nicht mehr bloß Folie einer hellbeleuchteten und fein ausgeführten Figurenmalerei sein, sondern das Figürliche wird in das flutende Meer hineintauchen und sich von seinem Atem erfüllen lassen. Um in dem musikalischen Bild zu bleiben: es wird sich nicht mehr um Melodie und Solo mit harmonisierender Begleitung handeln, sondern um ein Orchester, welches Stimmungsfaktor wird, und aus dessen Alleben sich die Solostimme nur wie ein Bewußtgewordenes, aus der Tiefe Emportauchendes erhebt. Einstweilen aber sind es die verschwebenden und verfließenden Farben des Tonmeeres, die Rembrandt studiert, Helldunkel und Nacht; die neue Figurenmelodie und die neue Harmonie, die alles verbinden soll, hat er noch nicht gefunden. Ehe ein neues Gleichgewicht hergestellt ist, wird uns eine erste Phase begegnen, in der der Raum- und Milieuton das Uebergewicht hat und sich alles Figürliche zu unterwerfen sucht. Die Lokalfarben werden entfärbt. Das Kolorit auf dieser Stufe wäre mit nichts besser zu vergleichen als mit den zarten, tonigen Färbungen der Nachtschmetterlinge.

Es sind Interiörszenen, die sich dieser ruhigen Tonmusik am geeignetsten darbieten, und die das Problem der Philosophen des Louvre (vom Anfang der dreißiger Jahre) und ähnlicher Bilder, von dem schweflig grünlichen Ton in ein warmes Rotblond übersetzt, neu aufnehmen. Ein großes seitliches Fenster läßt bräunlich warmes Abendlicht in den sich verdunkelnden Zimmerraum strömen.

„Willkommen, süßer Dämmerschein,
Der du dies Heiligtum durchwebst . . .“

Eine heimelig wohlige Stimmung, mit einem seelischen Zusatz, wenn ich mich nicht täusche, von familienhaftem Behagen mit wärmendem Kaminfeuer und schnurrender Katze und der noch mehr erwärmenden Empfindung



39 Die Parabel von den Arbeitern im Weinberg St. Petersburg



40. Heilige Familie. Paris.

41. Adrian van Ostade, Bauernfamilie. Paris.



der Nähe und Gemeinschaft geliebter Personen, etwas, wonach diesen dämonischen Menschen doch in der Tiefe der Seele verlangt haben muß, da er schon als Junggeselle in der heiligen Familie von 1631 diesen Ton getroffen hat und nun in den Jahren der Ehe mit Saskia den Frieden der Häuslichkeit mit offenbarem Hochgefühl genoß. Mehrere Familienbilder, zweifellos als heilige Familien gemeint, sind in den Jahren nach Saskias Tod entstanden, technisch mannigfach von dem Kreis abweichend, der uns hier beschäftigt. Als Interiörs, die hierher gehören, wäre die Petersburger Parabel von den Arbeitern im Weinberg zu nennen (1637); das Radierblatt des h. Hieronymus im Gemach (den Gemälden der Philosophen des Louvre verwandt, B 105 von 1642). Als das berühmteste Stück dieser Art gilt aber die h. Familie des Louvre von 1640, seit dem achtzehnten Jahrhundert wegen ihres genrehaften Karakters als Zimmermannsbehausung (ménage du menuisier) bekannt. Hier ist nun die spitzpinselige Behandlung der Figuren verlassen; die Gruppe der zwei Frauen, die sich mit dem Kind beschäftigen, der Zimmermann, sie sind in den Raum hineingeschoben; ihre Farben haben etwas getrübt Schmutziges, das sie dem Gesamtton adaptiert. Der Louvre besitzt eine ähnliche Darstellung von Adrian van Ostade, 1642 datiert, in der Auffassung etwas derber, indem der Augenblick gewählt ist, da das Kind reingemacht wird (Katalog Nr. 2498)*). Vom malerischen Vortrag indessen möchte mancher finden, daß hier Ostade, der seit einigen Jahren auf den nämlichen Helldunkelpfaden wandelte wie Rembrandt, der feinere sei. Auch wird auffallen, daß Ostade seine Figuren aus dem vollen Licht des Fensters hinausgerückt hat, während Rembrandt zu dem geistigen Hauptakzent des Bildes noch den Lichtakzent hinzufügt, eine Gewöhnung, auf die wir später ausführlicher zurückkommen werden.

Für das Verständniß Rembrandts in diesen Jahren der Uebergänge, des Freiwerdens von der Welt und den Anforderungen ihres Geschmacks, der zunehmenden Selbständigkeit ist das Allerwichtigste, daß man sich über

*) Zeichnungen IV Nr. 181 bringt das nämliche Motiv, von der Laterne Josefs beleuchtet, und ist wohl mit wegen des Motivs für eine Fälschung erklärt worden.

das hoc unum necesse seiner Natur auf dieser Stufe nicht täusche. Die Ausdrucksmittel beschäftigen ihn ausschließlich; es sind immer die gleichen Probleme, ob auch die Stoffe und Gegenstände wechseln. Deßhalb geschieht es eigentlich ohne Berechtigung, wenn man für diese Periode seine Schöpfungen nach einem gegenständlichen Prinzip, nach Bildnissen, nach biblischen und mythologischen Darstellungen einteilt. Er verfolgt seine künstlerischen Interessen in einer gewissen Gleichgültigkeit gegen den Stoff, von dem wir nicht wissen, ob er ihn immer freiwillig gewählt hat; er verfolgt sie sogar im Widerspruch mit den Stoffen, und es ist besser, sich dies klar zu machen und als Phänomen eines Genius hinzunehmen, statt mit der akademischen Aesthetik zu behaupten, es fehle diesen Werken der Stil, das heißt das richtige Verhältniß zwischen Ausdrucksmittel und Gegenstand, wie dies regelmäßig die französischen Kritiker thun. Die Wichtigkeit der vorhin besprochenen Studien hat mehr als einer erkannt*). Eigentlich sind aber die meisten Werke dieser Jahre Studien, in denen Rembrandt seinen Formproblemen immer näher auf den Leib rückt. Die Sinnesorganisation eines solchen Menschen wird sich der gewöhnliche Sterbliche nie recht deutlich machen können, den verzehrenden Drang, seinen Visionen einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen, nie ganz begreifen. Ein Mensch voller Sympathien, Idiosynkrasien, Manien, die es zu erforschen, zu verstehen gilt, ehe man ein Urteil wagt.

Wenn die Psychologie von Zwangsvorstellungen spricht, die unter Umständen dem Denken und Wollen eines Menschen gebieterisch den Weg weisen, so ist es wohl nicht möglich, auf andere Weise die künstlerische Ausdrucksweise Rembrandts zu erklären. Es ist dies eine der Stellen, wo Genie und „holder Wahnsinn“ sich berühren. Die besten Belege dieses unfrei dämonischen Zustandes sind zwei Gemälde vom Ausgang der dreißiger Jahre, beide in der Dresdener Sammlung, die Hochzeit Simsons und das Doppelbildniß des Künstlers und seiner Frau. Unter den zahlreichen Dar-

*) Besonders Vosmaer², 157—162.



42 Die Hochzeit Simsons Dresden

stellungen von Gastereien und Trinkvergnügungen und der ausgelassenen Lustbarkeit von Männern, Frauen und Kindern, wie sie niederländische Maler geschaffen haben (man braucht nur Jordaens und Jan Steen zu nennen), wird es kaum eine geben, deren Lustigkeit sich so wenig dem Beschauer mitteilte wie diese Rembrandtische Simsonhochzeit. Wohl fehlt es im Motivischen nicht an den Zudringlichkeiten einer vorgerückten Stunde; aber die Laune ist nicht allgemein; die eine Hälfte des Bildes zeigt das Gelage, die andere aber die Episode, wie Simson den Philistern das Rätsel aufgiebt, dessen Lösung sie ihm später durch Delila entlocken lassen (Buch der Richter, Kap. 14). Zwischen beiden Gruppen thront die Braut wie ein Götzenbild, schmuckbehängt, eine Krone tragend, unbeweglich. (Ihre Aehnlichkeit mit der großen Madrider sogen. Sophonisbe, Rembrandtwerk III Nr. 191 ist unverkennbar.) Sie ist ein Mannequin, um die Wirkung von Licht und gleißenden Tönen zur Schau zu stellen; parée comme une châsse, überladen wie ein Reliquienschrein, sagt Michel. Welch eine seltsame Laune, dieses strahlende Phlegma mitten in den Lärm und die reiche Bewegung des Hochzeitsmahles zu setzen! Dieser Kontrast ist aber nur das Vorspiel des auffälligsten, was das Bild bietet, daß nämlich Losgebundenheit und Lärm mit einer Farbenskala ausgedrückt worden sind, die das geräuschlos Weichste und Delikateste ist, was sich ersinnen läßt. Rembrandt ist hier seiner Leidenschaft für verschossene, matte, sorgfältig abgestimmte Farbentöne völlig erlegen. Alle diese roten, blauen, violetten, weißen Stoffe sind durch Reflexe von ihrer ursprünglichen Farbenpotenz entwertet. In einer bläulich-gelblichen metallischen Tonart, wie wir sie zuvor kennen gelernt haben, sind die Farben nach dem Hauptlicht der Mitte zu ins Gleichgewicht gesetzt. Dieser herrschenden Tonstimmung gegenüber war die Abdämpfung besonders aller roten Farben selbstverständliche Voraussetzung. Am Rand links behauptet sich ein roter Stoff; aber an dem türkischen bunten Teppich, auf dem die Füße der vom Rücken gesehenen Frau des Vordergrunds ruhen, ist kein Rest von Lokalfarbe übrig geblieben. Rein als weiche Farbenmusik betrachtet, kann man sich nichts Harmonischeres vorstellen.

Das Doppelbildniß, welches koloristisch doch wohl der nämlichen Zeit angehört, giebt dem Beschauer dasselbe Rätsel auf wie das Simsonbild*). Das allbekannte Motiv intimer Fidelität gewinnt für unser Empfinden nicht durch die Thatsache, daß die ungestörte Intimität durch die Anwesenheit eines Dritten aufgehoben wird (als welcher Dritte der Beschauer gleichsam in das Bild hineingenötigt wird). Rembrandt trinkt ihm zu, und Saskia dreht verwundert den Kopf herum. Die Animiertheit der Stimmung geht noch über Franz Hals hinaus, und dabei giebt es kaum einen Beurteiler, der nicht fände, Hals habe solche Szenen natürlicher gemalt. „Man hat das Gefühl," sagt Michel, „als spiele Rembrandt eine ihm fremde Rolle und zwinge sich zu diesen Ausbrüchen lärmender Lustigkeit." Seltsamer indessen als der Mangel an unmittelbarer Wahrheit im physiognomischen Ausdruck ist der Kontrast der koloristischen Tonart. Die Orgie ist in einem fast katzenjämmerlichen smorzato vorgetragen. Wie können nur Leute in so delikat gestimmten und lautlosen Farben sich so lustig betragen? Der Vorgang ist ohne ein sehr kräftiges und lautes Prosit nicht denkbar; eines aber schreit allein nicht mit, die Farbe („aucune couleur n'est criarde; toutes sont rompues," sagt Vosmaer). Die Gesamtstimmung neigt zum Grünlichen; der Vorhang rechts schlägt diesen Ton an. Im übrigen trägt Rembrandt rot, und Saskia, die dem Ton des Hintergrunds näher ist, hellgrün, welches

*) Die Hochzeit Simsons ist 1638 datiert. Das Doppelbildniß hat keine Jahreszahl. Bode und Michel datieren es 1635, Wörmann im Dresdener Katalog um 1636 oder 1637. Der Kopf Rembrandts mit seinem grimassierenden Ausdruck und überhaupt das ganze Motiv des Bildes stehen der krassen, karikierenden Art der mittleren dreißiger Jahre nahe; die malerische Behandlung dagegen weist auf einige Jahre später, so daß ich annehmen möchte, das Gemälde sei 1635/36 angefangen worden, aber im Atelier stehen geblieben und erst nach einigen Jahren zu seinem koloristischen Karakter gekommen. Uebrigens versetzt Bode die große Pfauenstudie um 1638. Die Pfauenpastete des Doppelbildnisses gehört jedenfalls in die gleiche Zeit. Durch das neuerliche Umhängen der Dresdener Sammlung hat sich Wörmann ein großes Verdienst um dieses Bild erworben. Die frühere Nachbarschaft der Kuppelszene des Delftschen Vermeer, an der man sehen konnte, was Lokalfarben sind, war unerträglich. Die zwei Bilder machten sich einfach tot. Irre ich nicht, so trägt die Saskia des Doppelporträts den gleichen grünlichen Rock wie die Petersburger Flora.

nach oben, wo die Kette über den Rücken fällt, in grauviolett übergeht. Aber mit diesen Bestimmungen ist eigentlich noch nichts gesagt. Denn die Hauptsache ist, wie diese Farben ineinander moduliert sind. Am linken Aermel Rembrandts sind die breiten Goldlitzen in mattem Rot ertränkt, damit ihr Glanzlicht nicht zu stark wirkt; am Rücken mischen drei vertikale Puffen grünliche Pinselstriche in das Rot; umgekehrt ist in Saskias blaugrünliches Kleid allerhand Rot eingespritzt. Es hat keinen Sinn, dies hier ausführlich zu beschreiben; man muß vor dem Bild die Augen aufmachen, um sich von dieser extremen Harmonisierung eine Anschauung zu geben. Der Tisch, vor dem das Paar sitzt, ist mit einem türkischen Teppich bedeckt; wie oft haben andere holländische Maler, ein Steen, Metsu, die Augenweide dieser orientalischen Farben nachgefühlt und ausgedrückt! Rembrandt hat ihn hier ganz ins Farblose übertragen. Von der ähnlichen Behandlung der Pfauenfedern im Hintergrund des Bildes war schon die Rede.

Ueberblickt man die Verschiedenartigkeit malerischer Neigungen, denen Rembrandt in diesen Jahren nachgab, die künstlerischen Konflikte, in die sie ihn brachten, so hat man mehr den Eindruck eines Genius, der von seinen künstlerischen Leidenschaften besessen und geführt wird, als eines Menschen, der irgend welchen Ueberlegungen Raum gäbe, deren doch auch das Kunstschaffen sonst nicht zu entbehren pflegt. Die verstandesmäßigen und lehrbaren Elemente der Kunstübung wies er weit von sich; zumal aus den Berichten Sandrarts, die auf persönliche Erlebnisse zurückgehen müssen, erhellt, daß Rembrandt mit aller Bewußtheit jedwede Theorie, akademische Pädagogik und Kunstregeln ablehnte. „Er scheuete sich nicht, wider unsere Kunstregeln, wider die Perspectiva und den Nutzen der antichen Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nöthigen Academieen zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einzig und allein an die Natur und keine andere Reglen binden solle.“ Auch erwähnt Sandrart, er habe nichts gethan, um seinen Geist zu bilden, weder „Jtalien und andere Oerter“ besucht

noch sich durch Bücher helfen können, da er nur schlecht Niederländisch habe lesen können. Womit der geringe Bestand seiner Bibliothek, den das mehrerwähnte Inventar verrät, übereinstimmt. Dafür besaß er freilich Mappen voll italienischer Zeichnungen und Stiche, auch Gemälde und Abgüsse von Antiken. „Dont il n'a pas profité", sagt später ein in der akademischen Aesthetik geschulter Kritiker, Roger de Piles († 1709). Daß also Rembrandt von der Ueberlieferung der Kunst und ihren endlich gewonnenen, wie bis auf den heutigen Tag viele glauben, „ewigen" Wahrheiten nichts habe lernen wollen, ist der Hauptvorwurf derer, die sein Genie zwar nicht verkennen, ihn aber für einen unerzogenen Barbaren halten. Hierüber ist de Piles ein klassischer Zeuge: „les talens de la nature tirent leurs plus grans prix de la façon de les cultiver," urteilt er in seinem Abrégé de la vie des peintres, „et l'exemple de Rembrant est une preuve très-sensible du pouvoir que l'habitude et l'éducation ont sur la naissance des hommes" . . .; seine Anlagen seien die besten gewesen; aber weil er mit der Milch den Geschmack seines Heimatlandes eingesogen und zu spät die vollkommenere Wahrheit kennen gelernt habe, sei die Gewöhnung über seine Anlagen Herr geworden. „Ainsi on ne verra point dans Rembrant, ni le goût de Raphaël, ni celui de l'antique, ni pensées poétiques, ni élégance de dessein; on y trouvera seulement, tout ce que le naturel de son pays, conçu par une vive imagination, est capable de produire. Il en a quelquefois relevé la bassesse par un bon mouvement de son génie: mais comme il n'avait aucune pratique de la belle proportion, il retombait facilement dans le mauvais goût, auquel il était accoutumé." Armer Rembrandt! Er war nun einmal dem Rationalismus feind, dem die nächste Zukunft gehörte, und die Verkörperung des Rationalismus in der Kunst samt seinem Idol der Schönheit sind die Akademien. Von ihrer Weisheit und Vernunft will er nichts hören; er ist ein ungelehrter Autodidakt, und von ihm gilt ähnliches, wie es gelegentlich Helmholtz von Faraday gesagt hat: „seine ganze Auffassung der Physik beruhte auf Anschauung der Phänomene, und er suchte aus den

Erklärungen derselben alles fern zu halten, was nicht unmittelbarer Ausdruck beobachteter Thatsachen war. Vielleicht hing Faradays wunderbare Spürkraft in der Auffindung neuer Phänomene mit dieser Unbefangenheit und Freiheit von theoretischen Vorurteilen der bisherigen Wissenschaft zusammen." Die Wissenschaft kann nicht ohne künstlerische Fähigkeit bestehen, so wenig wie die Kunst ohne wissenschaftliche Fähigkeit. Wenn die Wissenschaft nie etwas Großes ohne die gestaltende Kraft hervorgebracht hat, zahllose Einzelthatsachen mit schöpfendem Tiefblick zusammenzusehen und ihre verborgene Einheit zu erleuchten, so wird bei den großen Kunstleistungen der umgekehrte Fall nur zu oft übersehen, daß der schaffenden That, die völlig freie Inspiration und Gnade zu sein scheint, ein langes und langsames Aufsaugen zahlloser Wirklichkeitselemente vorangegangen ist. Mit einer wissenschaftlich zu nennenden Zähigkeit immer wiederholter Beobachtung, mit einer fanatischen Einseitigkeit sehen wir Rembrandt seinen Entdeckerpfad verfolgen. In seinem Experimentierdrang wird ihm der Gegenstand zeitweise gleichgültig, man kann sagen: ein corpus vile. Daher seine Abneigung gegen die „würdigen" Gegenstände der akademischen Malerei. Dieser psychologische Zusammenhang ist den Beurteilern jener Zeit nicht ganz deutlich, aber die Thatsache haben sie wohl bemerkt, wie denn Sandrart sagt: „Er hat wenig antiche poetische Gedichte, Alludien oder seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende, ihm wohlgefällige und schilderachtige (wie sie die Niederländer nennen) Sachen gemahlet, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artlichkeiten waren." Das holländische Wort: schilderachtig ist unser: malerisch, und der Sinn der Aeußerung ist, Rembrandt habe nicht darauf gehalten, daß der Beschauer sich bei seinen Bildern etwas denken solle, daß der Gelehrte sie kommentieren könne, sondern daß sie nach ihrem sinnlich-künstlerischen Reiz genossen werden möchten. Wenn Sandrart weiter den Rembrandtschen Werken zugestand, daß „in allem eine hohe Vernunft" sei, so wollen wir gern unserer Behauptung einer wissenschaftlichen Planmäßigkeit und Zähigkeit des Experimentierens die Bemerkung folgen lassen, daß

hierin mehr intuitive Ahnung und dämonischer Trieb walte als eine verstandesmäßige Berechnung. Seine sinnliche Malernatur ließ sich von der ihr eigenen Spürkraft auf die Fährten leiten, wo das ihr Nahrhafte zu finden und zu entdecken war.

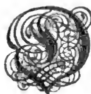
Der Rembrandt dieser Jahre ist wohl nicht der ganze Rembrandt. Wie er den Eindrücken der Wirklichkeit und des Tages, dem Zudrängen der Kunstüberlieferung Stand hält, wie er seinen Weg geht und um die Ausdrucksmittel ringt, wie er alle Flüchtigkeiten, ja Aeußerlichkeiten malerischer Stimmung festhalten lernt und in sein Gedächtniß einträgt, hierin liegt die Ankündigung einer Riesenkraft. Manchmal möchte man glauben, daß, wenn in fortschreitender künstlerischer Selbstzucht die Elementarkräfte gebändigt werden, dies nur durch ihre Abschwächung, eben durch Minderung ihrer Kraft möglich sei, daß die Ueberwindung des instinktiv und manchmal roh Genialen durch ein höheres Künstlerisches ein Erlahmen des Genius bedeute. Und so wendet sich die Betrachtung gern den Frühstadien zu, da „ungebändigt jene Triebe" frei walten und wie ein verborgenes Feuer, das seinen Ausweg findet, jäh hervorbrechen. Dieses Feuer aber hat bei Rembrandt durch sein ganzes Leben angehalten. Er ist hierin einzig. Andere haben die Flamme ihrer Seele später schüren müssen. Bei ihm blieb die Elementarkraft ungemindert; nur geläutert hat sich die Flamme. Das Qualmvermischte, woraus die Glut fast unheimlich hervorleuchtet, giebt der Frühzeit ihren Karakter. Noch sind die großen Schicksalsschläge, die furchtbaren Erfahrungen der Leiden nicht über Rembrandt hereingebrochen.

Es giebt ein Werk, in dem die ganze Jugend des Künstlers gipfelt, ein wahrhaft dämonisches Werk, welches noch einmal alle Kräfte und malerischen Leidenschaften dieser Jahre entfesselt zeigt. Dieses Werk voller Probleme und Rätsel, die sich doch alle aus der Kenntniß der vorangehenden Jahre und Werke lösen, voller Verbindungs- und Leitungslinien, die herüber und hinüber laufen, diese große zusammenfassende Leistung ist die sogenannte Nachtwache des Amsterdamer Reichsmuseums.

Die Nachtwache

„Wie's wieder fiedet, wieder glüht!“
Goethe.

Der Auftrag.



as Gemälde der sogenannten Nachtwache hat Rembrandt selbst mit der Jahreszahl 1642 bezeichnet. Wir sind indessen in der Lage, die Vollendung des Werkes noch genauer zu begrenzen und der ersten Hälfte des genannten Jahres zuzusprechen, der Zeit vor dem Tod von Rembrandts Frau Saskia, die im Juni 1642 verstarb. Es hat mit der Bestimmtheit dieser Datierung folgende Bewandtniß.

Als Rembrandt später in finanzielle Bedrängniß geriet, sprachen seine Gläubiger den Verdacht aus, daß er sie betrüge, indem auf den Sohn ein größerer Anteil des Vermögens, als ihm zukomme, übertragen und also der Befriedigung ihrer Forderungen entzogen sei. In diesem Zusammenhang wurde die Richtigkeit der Angabe, die Rembrandt bei Saskias Tod über die Größe des gemeinsamen Vermögens gemacht hatte, bestritten, und der Versuch gemacht, die Posten der angegebenen Summe zu kontrollieren. Auch der Preis, der für das Bild der Nachtwache gezahlt wurde, begegnet in den Akten dieser Angelegenheit. Einige Herren, die für das Bild porträtiert worden waren,

erhielten Vorladung, um über die Quote, die sie bezahlt hatten, Auskunft zu geben. Aus diesen Thatsachen geht hervor, daß die Bezahlung des Bildes noch vor dem Tod der Frau fällig, und der Erlös, juristisch gesprochen, als in die Errungenschaft des ehelichen Vermögens fallend angesehen wurde*).

Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß jeder der sechszehn für die Nachtwache porträtierten Herren hundert Gulden beizutragen hatte, d. h. grundsätzlich. In der That bezahlte der eine etwas mehr und der andere weniger je nach dem Platz, den ihm der Maler auf dem Bild gab, wobei zweifellos gegenüber denen, die mit ganzer oder einem größeren Teil der Figur konterfeit wurden, die anderen, deren Gesicht allein Platz fand, billiger eingeschätzt wurden. Es war üblich, daß bei Schützenstücken jeder Porträtierte aus seiner Tasche bezahlte. Nur die Regentenstücke wurden aus der Gildekasse bestritten. Hierzu kommt eine weitere Schwierigkeit der genauen Berechnung, indem das Namenverzeichniß der dargestellten Personen, welches sich auf einem kartuschenförmigen Schild an der Hintergrundsarchitektur befindet, siebenzehn, und nicht sechszehn Namen aufweist**). Mag nun der Preis 1600 oder 1700 Gulden betragen haben, so darf man diese Summe nicht mit dem Hinweis darauf als hoch bezeichnen, daß der Maler Georg van Schooten in Leyden im Jahr 1626 für ein Schützenstück mit 35 Bildnissen pro Kopf 12 Gulden, also zusammen 420 Gulden erhielt, und Jan van Ravesteyn 1618 im Haag für 26 Figuren 500 Gulden bekam. Dies giebt weder für Amsterdam noch für Rembrandt einen Maßstab. Wohl aber muß man den Preis im Verhältniß zu der Bezahlung, die Rembrandt bereits für Gemälde von viel kleinerem Umfang zu empfangen gewohnt war, als nieder bezeichnen. Der Künstler war, wie aus den Verhandlungen über die Bezahlung der vom Statthalter bestellten kleinen Passionsszenen hervorgeht, mit seinen Preisen in den dreißiger Jahren in die Höhe gegangen. Orlers nennt ihn in der

*) Die Urkunden, von Bredius und de Roever herausgegeben, in Oud Holland III (1885), 85 ff.

**) Man sehe hierzu den Aufsatz von Dr. Dyserinck in der holländischen Zeitschrift de Gids 1890, 4, S. 252.

zweiten Ausgabe der Beschreibung von Leyden 1641 einen der berühmtesten Maler des Jahrhunderts. Wenn er sich also für das bestellte Schützenstück mit dem genannten Betrag zufrieden gab, so kann es sein, daß in Amsterdam für solche Aufgaben und Bestellungen ein gewisser Normalsatz bestand oder daß Rembrandt in diesem Augenblick Bestellung und Verdienst wünschen mußte*). Wir wissen nicht, wann der Auftrag erging, wie lange also die Arbeit an dem Bild gedauert hat. Bestimmt war das Werk für das Zunfthaus der „Kloveniers", d. h. der Schützen, die sich nicht des Bogens oder der Armbrust, sondern der Gewehre bedienten. Da mit dem nämlichen Datum 1642 noch andere große Schützenstücke des nämlichen Hauses versehen sind, so darf man schließen, ein äußerer Anlaß habe diese großen Porträtaufträge zur Ausschmückung des Hauses herbeigeführt**). Man hat herausgefunden, daß sämtliche Schützen, die auf dem Gemälde Rembrandts vorkommen, dem zweiten Stadtteil (wijk) unter den zwanzig Stadtteilen angehören, in die Amsterdam vor der Neueinteilung von 1650 zerfiel. Die Offiziere gehörten zu dem noch sehr jungen Patriziat der Stadt, und die Grundherrschaften, die ihren Namen den adeligen Klang geben, waren kein altererbter Besitz. Der Hauptmann, Dr. Franz Banning Cocq, ist eine in der Stadtgeschichte von Amsterdam wohlbekannte Persönlichkeit. Sein Vater galt für arm aus Bremen eingewandert („ostiatim mendicasse dicitur"),

*) Auch Rovinski im Text seines Oeuvre gravé de Rembrandt LXXXI nennt den Preis sehr bescheiden.

**) Die anderen für den Kloveniersdoelen gemalten Bilder mit dem Datum 1642 sind Jak. Backers großes Schützenstück, das im jetzigen Amsterdamer Rathaus hängt, und Gov. Flincks vier Kloveniersoffiziere (Reichsmuseum Nr. 365), dazu das Schützenstück, die Korporalschaft des Hauptmanns van Vlooswijk, welches als Werk des Elias erkannt ist und nach einer von Bredius mitgeteilten Urkunde (Oud Holland XIII [1895] p. 180 f.) 1642 gemalt worden ist, jetzt im Rathaus. Man sehe übrigens Six in Oud Holland IV (1886) S. 97 f. Das Schützenhaus war erst vor kurzem neu gebaut worden. Bredius, Meisterwerke des Reichsmuseums S. 41 sagt: um 1639. Diese ehemaligen Gildehäuser fanden jetzt eine ganz besondere Verwendung. Seit das Rathaus zu klein wurde, mußten die großen Zwechellen in den Sälen der Doelens abgehalten werden. 1636 fand zum erstenmal das Heerenmael an Lichtmeß im Kloveniersdoelen statt. Bontemantel I 183 Anm. 2.

kam zu einem Apotheker und hatte mit seiner Heirat Glück. Er ehelichte die Tochter von Franz Banning wider den Willen ihrer Eltern und Verwandten, und nach dem mütterlichen Großvater führte der spätere Hauptmann der Nachtwache die Vornamen. Die Heirat, die der Sohn schloß, war seines Vaters würdig und öffnete ihm den Eingang zu den „konsularischen Familien" und der Aemterlaufbahn der Regierung von Amsterdam. Im April 1630 heiratete Dr. Franz Banning Cocq Maria Overlander van Purmerland, die Tochter des Altbürgermeisters Volckert Overlander, Herrn van Purmerland. Dr. Overlander gehörte zu dem Kreis der Familien, die die bürgerlichen und militärischen Aemter der Stadt besetzten; noch spät erzählte man von ihm die Geschichte, wie er einst mit anderen Räten vom Schöffensaal des Rathauses zu einer Kriegsratssitzung in den Prinzenhof gehen wollte, als es heftig zu regnen anfing. Da damals die Mode war, buntgefütterte Mäntel zu tragen, so sagte Overlander, warum sollen unsere farbigen Mäntel naß werden? wir sind doch hier und im Kriegsrat die nämlichen Leute und können unsere Sitzung auch hier abhalten! Als Schwiegersohn dieses Mannes begann Cocq den Amsterdamer Cursus honorum. 1634 Rat, 1637 Schöffe, erscheint er 1642 als Hauptmann der Klovenierschützen. Diese Offiziersstellen (Hauptleute und Leutnants) wurden seit langem als Regierungsämter vergeben. Als am 20. Mai dieses Jahres die zwanzig Kompagnien Schützen zum Empfang der Königin von England und ihrer Tochter, der Braut Wilhelms II von Oranien, ausrückten, war Cocq einer von den zwanzig Hauptleuten, und man rechnete später nach, daß von diesen zwanzig sieben Bürgermeister geworden seien. 1646 rückt er zum Oberst auf, 1648 zum Regenten der Bogenschützengilde und erhielt — was wohl auf seine politische Haltung in den bewegten Zeiten vor dem Abschluß des Westfälischen Friedens schließen läßt — im November 1648 vom König von Frankreich die Ritterwürde; der französische Resident übergab ihm die Insignien des Ordens vom h. Michael. Endlich wurde er 1650 Bürgermeister. Bis dahin war es üblich, den hohen militärischen Rang mit dem Bürgermeisterposten kumulieren zu dürfen: dies

wurde 1650 durch einen Beschluß aufgehoben, und so mußte Bürgermeister Cocq den Degen des Obersten ablegen. In seinem neuen Amt hat er eine Reform der Schützengilden, die er zweifellos als sehr notwendig kennen gelernt hatte, in Vorschlag gebracht; aber durch seinen Tod geriet die Sache in Vergessenheit. Der Bürgermeister Dr. Franz Banning Cocq, Ritter, Herr van Purmerland und Ilpendam starb am Neujahrstag, den 1. Januar 1655*). Von seinem Kameraden von 1642, dem Leutnant Wilhelm van Ruytenburch, wissen wir leider nicht viel zu sagen. Die Herrschaft Vlaerdingen, nach der er sich nannte, war erst von seinem Vater erworben worden**). Ob einer von diesen zwei Offizieren Rembrandt als Maler vorgeschlagen hat, ist nicht bekannt und kann bei der von allem Herkömmlichen völlig abweichenden Gestalt, die das Bild erhielt, auch in keiner Weise aus der allerdings unerhört bevorzugten Platzanweisung der beiden Hauptpersonen geschlossen werden.

Ein Auftrag wie dieser gehörte zu dem Kreis der von dem damaligen holländischen Kunstpublikum bevorzugten Gegenstände. Solche Gruppen-

*) Die hier mitgeteilten Lebensdaten des Hauptmanns Cocq sind aus den zerstreuten Notizen der Memoiren Hans Bontemantels zusammengestellt. Bontemantel (1613—1688) hat, ein Marin Sanudo des nordischen Venedig, 26 Foliobände Denkwürdigkeiten und Akten über die zeitgenössische Verfassung und Geschichte von Amsterdam hinterlassen, die, leider nicht mehr vollständig, im Gemeindearchiv der Stadt ruhen. Kernkamp hat 1897 das Wichtigste daraus in zwei Bänden im Druck herausgegeben: De Regeeringe van Amsterdam soo in 't civiel als crimineel en militaire 1653—1672 ontworpen door Hans Bontemantel. Von Haus aus Kaufmann, gelangte Bontemantel durch die Empfehlungen Franz Banning Cocqs in die Regierung — Cocq nennt ihn Cousin, was freilich ein weiter Verwandtschaftsbegriff ist — und stieg langsam empor, bis ihn die Katastrophen von 1672, da er für antioranisch galt, aus seinen Aemtern vertrieben. Leider ist Bontemantel ein einseitiger Geschäftsmann. Seine Aufzeichnungen enthalten nichts als Politik und Verfassung. „Voor alles, wat de kunst betreft,“ sagt der Herausgeber in der Einleitung p. CLXIX, „is zijn oog gesloten“.

**) Die Schreibung der Namen richte ich nach den Lesungen Dyserincks auf dem zuvorgenannten Schild, wie sie de Gids a. a. O. S. 250 angegeben sind. Im übrigen D. C. Meyer, Die Amsterdamer Schützenstücke, Oud Holland III (1885) und IV (1886), wo indessen die Vermutung über die Wahl Rembrandts als Maler der Schützen hinfällig erscheint.

porträts verlangte man häufiger von den Malern als heute, wo doch in der Regel nicht Künstler, sondern Photographen die dahingehenden Wünsche von Liedertafeln, Vereinen oder Studentenverbindungen billig befriedigen. Rembrandt selbst hatte angesichts des weitverbreiteten Verlangens nach Bildnissen zahlreiche Porträts und auch ein Gruppenbild geschaffen, die Anatomie von 1632. Damals, also im Anfang des Dezenniums, an dessen Ende er jetzt stand, waren ihm solche Aufträge vielleicht willkommen gewesen; auch hatten sie ihm große Einnahmen verschafft. Seit er durch seine Heirat finanziell unabhängig geworden war, trat das Porträtieren zurück, und künstlerische Probleme nahmen ihn in Anspruch, die von der Aufgabe des Porträts ihrem Wesen nach ablenkten. Diese Richtung war Anfangs der vierziger Jahre immer noch im Anlauf begriffen, und wir wollen es gleich hier aussprechen, daß die Bestellung des Schützenbildes eine Art von künstlerischem Mißverständniß war, indem eben das, was die Auftraggeber wünschten, eine Anzahl Bildnisse, den Maler nicht interessierte, und er also die Aufgabe in der Richtung seiner augenblicklichen Interessen umgestaltete und in seine eigentümliche Ausdrucksweise übersetzte. Um daher für die Beurteilung der Nachtwache von vornherein den richtigen Standpunkt zu gewinnen, werden zweierlei Betrachtungen dienlich sein, die eine über Rembrandts Entwickelung als Porträtmaler, die andere über dasjenige Gebiet, das er in eben diesen Jahren mit neuerwachtem Eifer pflegte, und das zur Porträtmalerei gewissermaßen ein Extrem bildet, die Landschaftsmalerei.

Rembrandts Landschaftsmalerei.

Es kommt in diesem Zusammenhang für uns nicht darauf an, die Landschaftskunst Rembrandts mit der seiner berühmtesten Genossen auf diesem Gebiet zu vergleichen, sondern die Stelle und Rolle zu bezeichnen, die innerhalb Rembrandts eigenem Schaffen die Landschaftsmalerei einnimmt, festzustellen, was ihm daran und gerade zu einer bestimmten Zeit künstlerisches Problem wird.

Der Weg, den Rembrandt seit der Mitte der dreißiger Jahre immer ausschließlicher einschlägt, ist der, die körperliche Erscheinung in ihrer räumlichen Bedingtheit zu studieren, unter der Voraussetzung also, daß es etwas wie einen Einzelgegenstand in Wirklichkeit nicht gebe, vielmehr alles nur im Zusammenhang, in gegenseitigem Sichverhalten und Beeinflussen Daseinsform gewinne. Um dieser optischen Einsicht mit der Darstellung Ausdruck zu geben, war der gewiesene Weg der, das Verbindende, Gemeinsame, Umgebende zum Sichtbaren zu machen, dagegen das Trennende, Fürsichbestehende, mit anderen Worten das Individuelle herabzudrücken. Für diese Bestrebungen ist die Landschaft das gegebene Versuchsobjekt, und so tritt sie

an dieser bestimmten Stelle in den Kreis von Rembrandts künstlerischen Interessen. Gegenüber dem Figurenbild haben die Gegenstände einer Landschaft einen anspruchsloseren Karakter. Bäume, Wolken, Berge und Wasser haben wohl ihre Physiognomie; aber als Menschen gewohnt, nur unseresgleichen zu verstehen und andere Gebilde in ein Menschenförmiges zu übersetzen, schreiben wir ihnen eine minder individuelle Gestalt zu, suchen und empfinden in der Landschaft mehr das Stimmungsmäßige, Einheitliche, von eigenwilliger Sonderung Ungestörte. Indem hier also ein Darstellungsfeld sich bietet, wo das Ganze über allen Teilen steht, vermag der Künstler, die Hauptmittel der Disziplinierung, Licht und Luft, soweit auszubeuten und zu steigern, daß sie über alle entgegenstehenden Elemente Herr werden. Ein solches Element des Widerstandes ist die Farbe, die durch Wechsel und Buntheit individualisiert und lokalisiert. Die Malerei kann über sie Herr werden, indem sie an Stelle der mannigfaltigen Farbe einen herrschenden Ton setzt, und die Landschaftsmalerei kann es um so leichter, als das Kostüm der Landschaft (von gewissen Ausnahmen wie z. B. den Herbstfarben abgesehen) von Haus aus ein beschränkteres ist.

Rembrandts Landschaft ist in ihren Anfängen stärker als späterhin auf Toneinheit und Monochromie gerichtet; sie hält sich, auch als Gemälde, fast in den Grenzen der Radierung, die nur mit Hell und Dunkel arbeitet. Und so scheint überhaupt in Rembrandts künstlerischem Arbeiten die Radierung als das einfachere Experiment seinen malerischen Versuchen durchaus voranzugehen und jeweils etwas früher die Höhe zu erklimmen, die vor dem Weg des Künstlers liegt, als die Malerei. Daher kann man auch die Landschaftsdarstellungen mit einer Radierung beginnen lassen, der Verkündigung an die Hirten von 1634. Hier ist das Figürliche bereits staffagemäßig gegeben, und der geistige Akzent dadurch gewonnen worden, daß die nächtliche Landschaft plötzlich von einem wunderbaren Licht erhellt wird, welches bei den schlafenden Hirten und ihrer Herde eine Panik verursacht. Die Figuren haben die führende Rolle völlig an den großen Lichtgegensatz der Landschaft abgetreten, und auf der nämlichen Grundlage von

Hell und Dunkel wie die Landschaftsradierung sind zunächst auch die gemalten Landschaften aufgebaut und kommen mit einem Minimum von Lokalfarben aus. So ist das Bild von 1638, das dem Krakauer Museum gehört*). Rechter Hand sieht man einen Waldweg zwischen hohen Bäumen mit der Samariterszene als Staffage, Wald und Figuren durchaus in rotbraunen Tönen. Hinten und oben steht eine Wolkenwand in neutralem Grau, mit etwas Blau und etwas hineingewischtem Braun von den Bäumen. Dies sind die dunklen Partien. Um sie hervorzubringen, bewölkt Rembrandt hier wie sonst regelmäßig seinen Himmel. Es ist Gewitter-, Sturm-, Regenstimmung. Links steht die helle Partie, ein grellbeleuchteter Fluß mit Sandgelb, Mattgrün und etwas Blau. Allerhand ferne, kleine Staffagefigürchen, ein Wagen, weidende Thiere, ein paar Windmühlen nüancieren die hellen Stellen und bringen ohne große Farbendistanzen eine Menge kleiner Akzente und Tönchen ähnlich den tausend Federchen der Rohrdommel des Dresdener Bildes hervor. Der nämliche Sinn spricht aus der berühmten Gewitterlandschaft der Braunschweiger Gallerie. Sie ist in einen braunroten Gesamtton getaucht; an spärlichen Stellen steht etwas kaltes Grün. Wolken verdunkeln den Himmel und die Erde; nur durch wenige Lücken bricht das Licht und ergießt einen fieberhaft magischen Glanz. Dies ist nicht mehr eine Landschaft im gewöhnlichen Sinn, sondern eine Bühne für leidenschaftliche Geschehnisse. Ein paar seltsam geformte Ruinen, zerschnittenes Terrain, ein abstürzender Fluß sind wie Fragmente einer unlesbaren und geheimnißvollen Geisterschrift. Man glaubt, Beethoven am Klavier sitzen und phantasieren zu hören; Akkordenfolgen ergießen sich ohne Melodie und Solo. Die Feinheit der Uebergänge von einer Tonart zur anderen, von Bräunlich zu Rötlich, zu Grünlich und Bläulich ist im Terrain von einer himmlischen Weichheit. Jedes Sonderrecht des Figürlichen ist ausgelöscht. Ohne Rücksicht auf Lokalton ist über Hütten, Reiter, Fußgänger mit Braunrot weggemalt, als müßten diese Gegenstände ihr Kleid wie nach der Beobachtung Darwins

*) Rembrandtwerk IV Nr 229.

gewisse Tiere der Farbe der Umgebung anpassen. In Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks wetteifert mit diesem Gemälde eine Landschaftsradierung von 1643 (B 212), wo drei Bäume nebeneinandergereiht ihre Silhuette gegen den hellen Himmel abzeichnen, indeß von der Seite ein schweres Wetter heranzieht. Wie die Bäume dem Element widerstehen, gräbt sich als ein Schauspiel von symbolischer Bedeutung dem Betrachter ein, daß er dem Kampf dreier Helden gegen das Schicksal anzuwohnen meint.

Die späteren Landschaften wirken ruhiger; ihre Beleuchtung hat nicht so das angstvoll Aufgeregte des Eingeklemmtseins im Dunkel; auch ertrinken die Gegenstände nicht mehr im Gesamtton. So wundervoll abgetönt vom Braunrot bis zu den verblauenden Bergen des Grundes die Kasseler Landschaft ist: ihr Himmel ist hellblau, und der Reiter vorn hat einen roten Rock angezogen. Sodann hat die Kasseler Winterlandschaft von 1646 ausgesprochene Lokalfarben. Merkwürdig ist aber zu beobachten, wie, wenn auch gemäßigt, das harmonisierende, orchestrale Prinzip andauert. Die Tongegensätze werden konzentriert und in großen Massen gesammelt; daher die Vorliebe für Abendlandschaften, wo ein im Schatten liegendes, fast nur durch die Silhuette sprechendes Terrain mit Bergen oder Bäumen gegen den noch hellen Himmel steht, und auf diesen einfachen Dualismus von Hell und Dunkel das ganze Bild gebaut ist. Derart sind die Tobiaslandschaften, derart auch die vielberühmte Windmühle des Marqueß of Landsdowne, Werke von unsäglichem Wohllaut der Farbe. Die Mittel, mit denen dies erreicht wird, sind einfach, und man kann das System so bezeichnen. Es kommt keine Farbe im Bild rein vor, ohne daß sie an einer anderen Stelle gemischt enthalten wäre. Das Rot oder Braun oder Blau oder Gelb schwimmt längst im Hintergrund und im Schatten, bis es irgendwo in das Licht emportaucht. Kein Ton ist unvorbereitet. Indem aus einem Verhüllten, Zurückgehaltenen, Verborgenen ein Offenbares wird, erschließt sich dem Blick des Beschauers diese ganze große Harmonie als ein Gefüge von Verheißungen und Erfüllungen, Drängen und Steigerungen, Sehnen, Schmachten und Ergreifen bis zur Befriedigung und Erlösung.



43 Gewitterlandschaft Braunschweig

44 Landschaft mit dem barmherzigen Samariter Krakau





45 Die Windmühle Bowood, England, Lansdowne

Und nun prüfe man darauf jene Windmühlenlandschaft! Ein bereits dunkles Steilufer und ein aufgemauertes Rondell hebt sich linker Hand über einen Fluß, der den Reflex des hellen Abendhimmels empfängt und mit diesem Himmel die lichten Stellen des Bildes hervorbringt. Das Gelbblau der Lichtpartien steht gegen das dunkele Rotbraun des beschatteten Terrains. Die Einzelstücke aber erhalten ihr Farbenkleid aus einer Zerlegung und Mischung der Haupttongegensätze. Hoch über dem Fluß auf dem Steilabhang steht im Abendlicht die Hauptperson des Bildes, die Mühle, deren Flügel in lebhaftem Orangeton erstrahlend das Gelb des Lichts mit dem Rot des Schattens verbinden; die kleinen Figuren unten am Wasser sind ähnliche Resultanten: eine rote Jacke oder Mütze geben eine einzelne aus dem Akkord gelöste Note, da das Rot im übrigen nur legiert vorkommt. Kein Farbenton, der nicht auf das Ganze abgestimmt wäre. Aehnlich findet man bei Rubens etwa in der Louvrelandschaft mit dem Turnier der Ritter die fliegenden Mäntel, die Satteldecken der Pferde als Farbe aus den glühenden Sonnenuntergangstönen der Umgebung bestritten. Die englische Landschaftsmalerei hält sich in dieser Ueberlieferung, bis Turner damit bricht und für die Staffage Komplementärfarbe bevorzugt. So schmückt die Natur gern grüne Sträucher mit leuchtend roten Beeren. Die Landschaft von Fontainebleau ist in diesem Punkt konservativer, während sich die unserige entschieden dem Koloristischen zuneigt. Böcklins prachtvolle Landschaft mit maurischen Reitern in roten Mänteln oder Thomas Orpheuslandschaft würde Rembrandt grell gefunden haben.

Seine Tonanschauung und die moderne Farbenanschauung bilden einen völligen Gegensatz, und es ist bekannt genug, daß Böcklin in dem Instinkt des Nichtanderskönnens und des Nichtsanderesgeltenlassens seiner Malernatur Rembrandt haßte, wie man einen Feind haßt, der der Verkündigung und Ausbreitung eigener, für einzig wert und richtig gehaltener Ueberzeugungen im Weg steht. Wenn sich Rembrandts Farbengefühl für die Landschaft in zwei Stufen trennt, in eine erste, die die Lokalfarbe ausscheidet und ertötet, und in eine zweite, die die Lokalfarbe bedingt zuläßt, gebunden an die

Voraussetzungen eines verwandten (und nie gegensätzlichen) Conganzen, so ist eben doch beiden Stufen das Vorwalten des Cons gegenüber der individualisierenden Farbenbuntheit gemeinsam. Dieser antiindividuale Zug äußert sich in dem starken Verlangen nach weicher Farbenharmonisierung; er äußert sich aber auch nach einer ganz anderen Seite, in der Erfindung der Komposition, in dem Inventar, aus dem sich Rembrandts Landschaft zusammensetzt.

Hierfür sind die Radierungen, die vorwiegend heimatliche Motive Hollands wiedergeben, karakteristischer als die Gemälde mit ihrem willkürlichen, von geographischer Treue absehenden Aufbau der Szene. In der holländischen Landschaft ist keine Gelegenheit für so prunkvolle Versatzstücke, wie sie Rembrandt in den Phantasielandschaften verwendet, stolze Brückenwölbungen, die sich über tiefe Einschnitte von Berg zu Berg schwingen, Städte in hoher Gebirgslage thronend wie eine Krone auf einem Kissen; vielmehr scheint das Inventar dieser Flachlandschaft weniger Relief und weniger Formwillen zu besitzen. Die mit Brettern verschalte Hütte, das formlos gewordene Strohdach, ein paar darüber gebeugte Bäume, ein hölzerner Steg über ein Wasser, all das verstärkt die Monotonie der weitgedehnten Fläche, der tiefen Stille, in der die Segelboote geräuschlos gleiten; es steigert die Stimmung einer großen Einsamkeit. Die Spiegelung vollends auf den Kanälen und stehenden Wassern, die anhaltend das Land unterbrechen, stellt das Bild der Gegenstände auf den Kopf und nimmt etwas von ihrer sicheren Realität weg. Licht und Luft, Wind und jegliches Element hat hier freie Bahn. Je nachdem der Himmel klar oder bedeckt ist, von Sturmwolken und Regengüssen verdunkelt, ist auf der Erde Licht oder finsterer Schatten.* Was will gegenüber diesen unendlichen Mächten und Elementen der Mensch? Man sieht hin und wieder ein paar Hirten mit weidenden Thieren, spielende Kinder, Fischer mit der Angel. Sie sind nicht viel anders als das im Wind sich biegende Schilf. „Der Mensch ist wie Gras.“

Gewiß ist diese das Individuum auslöschende, die Staffage zu einer Art menschlicher Fauna herabdrückende Landschaftsauffassung weit radikaler

als die Landschaftskunst der Renaissancewelt, die zwar erst im siebenzehnten Jahrhundert zur Selbständigkeit gelangte, jedoch in der Neigung für glänzende Architekturen, für Staffage von heiligen, heroischen oder göttlichen Personen ihre Herkunft vom Aristokratismus der Renaissance nicht verleugnet. In einem aber geht ein unverkennbar gemeinsamer Zug durch die Kunst des ganzen Jahrhunderts. Es hat den symphonischen, das Menschensolo aufhebenden Satz, den landschaftlichen Satz entdeckt. Man müßte, um die Ansätze und Wurzeln dieser Bewegung zu verfolgen, so paradox dies klingt, auf Michelangelo zurückgehen. Er hat, um die Gewalt eines inneren Lebens auszudrücken, die körperliche Form verrenkt und in den Dienst einer stimmungweckenden Sprache gezwungen. Stimmung statt wohlumschriebener, begriffsklarer Form wird das allgemeine Bedürfen. Hand in Hand damit geht das Degradieren der Figur. Ueberall will der umgebende und seines Einflusses bewußt werdende Raum stärker mitsprechen, mehr Anteil an der verfügbaren Bildfläche gewinnen, den Schritt für Schritt die Figuren preisgeben müssen. Das stärkste Symptom ist, daß selbst die religiöse Historie sich der landschaftlichen Behandlung anbequemen muß, daß man in kirchliche Gebäude Gemäldefolgen aus dem Leben der großen Einsiedler malt, deren Weltflucht und Asketenlaufbahn den Vorwand abgiebt, die Stätte ihrer heimlichen Entzückungen, den großen, befreienden Athem unberührter Natur in Landschaftsgebilden wiederzugeben*).

---

*) Die näheren Angaben hat Woermann in einem Aufsatz über Kirchenlandschaften zusammengestellt, Repertorium für Kunstwissenschaft XIII (1890) 337 ff.

Rembrandt als Porträtmaler in seiner mittleren Zeit.

In der Landschaftsmalerei beansprucht das Figürliche keine selbständige Bedeutung; es „staffiert“ nicht anders als Bäume oder Baulichkeiten, und daß ihm Bewegungsfreiheit verliehen ist, erscheint nur als zufälliger Unterschied. Einem Porträt dagegen kann man zwar eine Landschaft als Hintergrund geben; aber eine Staffage wird es darum nicht; es bleibt ein Individuum mit seinem Sonderdasein. Wo daher ein Künstler, der vorwiegend mit landschaftlichen Problemen beschäftigt ist, vor eine Porträtaufgabe gestellt wird, ergeben sich notwendig Schwierigkeiten und Konflikte.

In seiner langen Laufbahn hat Rembrandt fast die entgegengesetzten Pole der Porträtkunst berührt, so daß man an keinem Künstler so leicht wie an ihm das Wesen und die Möglichkeiten dieses Faches nahezu erschöpfend darstellen könnte. In der Jugend wie im Alter erscheint er als Meister im Individualisieren; seine psychologische Kunst läßt Arrangement und vorteilhaft gefällige Wirkung zurücktreten und auch, wo das Kostüm sich seiner größten Sorgfalt erfreut, läßt er nicht der Meinung Recht, daß Kleider Leute machen. Aber die Weltanschauung ist in den Jugend- und Alterswerken

sehr verschieden. Kühnheit, Selbstvertrauen, Rücksichtslosigkeit der Jugend geben den Porträts dieser Periode etwas Unreflektiertes, Sachliches, Objektives, und die Zuthat des Künstlers scheint außer der Gabe intensivster Beobachtung des äußerlich Gegebenen gering zu sein. Dagegen haben die Porträts seit dem Ende der vierziger Jahre etwas Inkommensurables; jeder der Dargestellten hat seine Geschichte, seine Auseinandersetzung mit der Welt gehabt und ist eine Welt für sich geworden. Diese Welt sucht Rembrandt mehr durch seinen Tiefblick als durch äußere Beobachtung zu erleuchten, und daher kommt es, daß die frühen Porträts den scharfen Ausschnitt einer Existenz geben, die späteren aber die Summe eines ganzen Daseins zu enthalten scheinen. Zwischen diesen Grenzen liegt nun aber eine mittlere Periode von gänzlich verschiedenem Karakter.

In seinem Studium der Ausdrucksmittel kam Rembrandt wie von selbst an einen Punkt, wo ihm das Gegenständliche vor dem Wie der Ausführung zurücktrat, wo er, um alle Hindernisse dieses Bemühens auszuschalten, das Individualitätslose bevorzugte. Wir nannten diese Auffassung soeben die landschaftliche in ähnlichem Sinn, aber nicht im gleichen, wie wir früher von der stillebenmäßigen Auffassung sprachen. Die Konjunktur seiner Laufbahn stellte also die größte Entfernung vom Porträt und seiner individualisierenden Aufgabe dar. Man darf mit erlaubter Neugier fragen, wie die Porträts gerieten, die Rembrandt in diesen Jahren malte. Von dem früheren, auf starken und sprechenden Momentanausdruck gerichteten Bemühen hatte er sich abgewendet, ohne bereits das spätere Ideal der Porträtauffassung zu gewahren. Wir werden uns daher auf eine Behandlung gefaßt machen, die durch die Negation des Vorangegangenen karakterisiert wird.

Wir betrachten zunächst eine Reihe von vier Porträts, die von 1641 bis 1643 datiert sind und sich in England befinden. Die in der Fensteröffnung stehende junge Dame mit dem Fächer (1641. Buckingham Palace, London); die an einem Tisch stehende Dame (1642. Lord Iveagh, London);

die zwei zusammengehörenden Stücke von 1643, der Herr mit dem Falken und die Dame mit dem Fächer (Duke of Westminster, London)*). Diese Bilder sind im vollkommensten Goldton gemalt; sie gehören einer Richtung an, in die weder der junge noch der alte Rembrandt paßt: es sind Ausstattungs- und Repräsentationsbilder der Art, worin die Venezianer des sechszehnten Jahrhunderts und später die Franzosen hervorragen. Bei aller Verschiedenheit der koloristischen Haltung hat weder Tizians schmeichlerischer Pinsel noch die effektreiche Kostümierung der Franzosen eine Gestalt wirksamer inszeniert als Rembrandt mit diesem wie durch grüne Baumwipfel hindurchgegangenen Gold. Diese Gestalten sind verallgemeinernd in die Fülle menschlichen Daseins hineingesteigert. Das Herrenporträt mit reich auf die Schultern sich ergießendem Haar, auf der behandschuhten Linken der Jagdfalke; die Damen im Schmuck von Diamanten und Gold und Perlen, mit Pelz oder Spitzen und Stickereien. Die junge blonde Dame mit dem Fächer ist unter den Vieren der eigentliche Typus: mit der Linken an den einen Fensterpfosten fassend sieht sie den Beschauer mit ihrem „tumb"-sanftmütig, taubenhaften Blick an. Wie schön ist ihr Fächer gemalt und die Broderien der Vorderbahn des Kleids und die Perlenreihen und das Spitzentuch! Immer schon hat Rembrandt Schmuck und schöne Dinge für eine besondere Augenweide gehalten und Figuren wie eine Auslage für schöne Stoffe und Kleinodien behandelt. Nicht aber Porträts. Bei diesen bleibt in den dreißiger Jahren doch der Ausdruck des Gesichts das Vorwaltende. Nie hat sie der Künstler mit so geringen psychologischen Unkosten bestritten, wie wir das hier gewahren. Jene vier Porträts sind Menschen für den Ballsaal, mit demselben Gesichtsausdruck für alle und jeden; sie entbehren der Intimität; sie haben nur den Beruf, zu strahlen wie die Kerzen und zu gefallen. Das Individuell-Ausdrucksvolle ist im Interesse der schönen Gesamterscheinung herabgedrückt; die Gesichter sind leer; die Hände haben etwas Aristokratisch-Gleichförmiges. In ihrem weichen

*) Rembrandtwerk IV Nr. 268. 269. 284. 285.



46. Junge Dame, London.
Buckingham Palace.

47. Saskia. Berlin.







48. 49 Herr und Dame London. Herzog von Westminster

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Goldglanz gewinnen sie eine Schönheitsidealisierung, die Rembrandt sonst fremd ist, und auf deren fast unrembrandtischem Karakter ihr übertriebener Ruhm beruht. Es sind gute Statisten, die keinen Namen haben und keine Sonderempfindung, etwas, das Grillparzer mit den schönen Versen bezeichnet:

Wie der Mensch, der müd am Sommerabend
Vom Ufer steigt ins weiche Wellenbad
Und von dem lauen Strome rings umfangen
In gleiche Wärme seine Glieder breitet,
So daß er prüfend kaum vermag zu sagen:
Hier fühl' ich mich und hier fühl' ich ein Fremdes.

Es hängt damit zusammen, was immer schon beobachtet worden ist, daß Rembrandt in diesem Augenblick gern junge schöne Mädchen und Frauen zu malen scheint, und daß diese Bildnisse den gleichzeitigen der Männer überlegen sind. Es ist, als suche sein Blick, dem jetzt die Einhüllung des schönen Tons wichtiger als der Gegenstand ist, das Kantenfreie und Typische, das unbeschriebene Blatt der holden Jugend, da Träume und Illusionen der harten Wirklichkeit den Zugang wehren, als lehne er das Durchgearbeitete und Schärfere der männlichen und älteren Züge, das Widerborstige, das die ruhige Oberfläche seines Tonbades stört, ab*). Wenn man gegen den säkularen Ruhm dieser Bildnißklasse etwas einzuwenden wagen darf, so richtet sich das Aber nicht gegen die Bildwirkung, die wunderwürdig ist, sondern gegen den Porträtausdruck. Es ist ein Glück für diese Werke, daß man sie in der Regel nur einmal in den Privatsammlungen ihrer Besitzer und in der gehobenen Stimmung sieht, welche eine reiche Umgebung, die Pracht der Räume, der Duft der Blumen, der Blick durch große Scheiben auf einen englischen Rasen und auf die schönsten Tulpen hervorbringen. Dann umfängt ihr goldenes Gewebe den Sinn wie

*) Vosmaer[2] S. 206 nennt diese Bildnisse plus poétiques als die der dreißiger Jahre. Bode findet die Männerporträts dieses Kreises nüchtern. Studien S. 468, Rembrandtwerk IV Text S. 30. 35. Das Wesentliche an diesen nicht ganz gut formulierten Beobachtungen glaube ich oben ausgesprochen zu haben.

mit einem Rausch von Musik, und man glaubt, die schönsten Werke Rembrandts zu sehen. Bei öfterem Betrachten und zumal in einer öffentlichen Ausstellung können sie nicht anders als verlieren. Gegen die Porträts gehalten, die auf die Anatomie von 1632 folgen, ist der Rückgang im psychologischen Ausdruck erstaunlich; als Bilder, insofern Bilder auch Dekorationsstücke der Wohnung sind, mögen sie schöner sein; aber so geistvoll und unwiderstehlich die malerische Behandlung ist, die Köpfe sind geistlos und wissen nichts zu sagen, als sei jede tiefere Empfindung ausgeschaltet.

Der entscheidende Beweis für die Richtigkeit dieses Urteils, der ihm über die zufällige Geschmacksäußerung des einzelnen hinaus Kraft giebt, würde indessen nur dann geliefert sein, wenn man Abbildungen der nämlichen Person aus verschiedenen Jahren vergleichen könnte. Diese Möglichkeit gewähren die Porträts Rembrandts und seiner Frau. Für Saskia haben wir das schöne Berliner Gemälde von 1642 und das Dresdener mit der roten Blume von 1641 gegen die lustige Dresdener Saskia von 1633 und das berühmte Kasseler Porträt. Die großen Unterschiede entspringen nicht dem Wechsel im Befinden Saskias, ihrem zunehmenden körperlichen Leiden, sondern der Veränderung der künstlerischen Auffassung. Das Burschikos-Aggressive, fast Studiantenhafte der dreißiger Jahre verschwindet nicht nur gegen das Matronale und Verklärte ihrer letzten Lebenszeit, sondern das Persönliche tritt gegen das Ideal von Distinktion, das Rembrandt beschäftigte, zurück. So zurückgehalten und gemäßigt bereits das Kasseler Porträt ist, so auffällig ist seine Profilstellung. Diese für Frauenporträts als undankbar geltende Wendung unterstreicht das Karakteristische auf Kosten des Schönen, und es ist kein Zufall, daß der Naturalismus des Quattrocento weibliche Profilporträts bevorzugt. Die Kasseler Saskia gehört durchaus der Richtung auf geistigen Ausdruck an. Die späteren Porträts sind en face und Muster des schönen Tons. Die Dresdener Saskia auf tiefdunkelem Grund ist nicht so gut erhalten wie die junge Dame des Buckingham Palace. In den am besten erhaltenen Teilen vom Hals ab-

wärts sind Kleid und Hände wundervoll zwischen Oliv und Rot gebadet, und auf dem Berliner Bild ist das Farbenkonzert des grüngoldenen Gesamttons, des blaugrünen Kostüms mit den mattroten Hermeln, der Kette, die von den Schultern auf die Brust fällt, überaus herrlich. Die so karakteristisch emporgezogenen Mundwinkel sind Saskia verblieben; aber es ist eine wehmütige Freundlichkeit, und das Bildniß ist aus der Nähe des ausdrücklich Individuellen in die Ferne einer verklärten Erscheinung gerückt. Es ist fast wie mit Faust, dem Helena Kleid und Schleier zurückläßt, indes ihr Körperliches entschwindet und sich zu außerindividuellem Ideal verflüchtigt.

„Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt,
Ach, schon verrückt sich's! . . .
. . . .

Die Selbstbildnisse Rembrandts in diesem Zusammenhang als Zeugnisse zu verwerten, könnte man einen Augenblick Bedenken tragen. Man kann beobachten, daß sich Künstler häufig im Selbstbildniß weniger radikal und unbefangen aussprechen als in der Darstellung fremder Personen; der allgemein menschliche Zug, an sich und die anderen zweierlei Maßstab anzulegen, verführt dazu, dem eigenen Bildniß nach irgend einer Seite zu schmeicheln. Bei Rembrandt würde indessen ein solches Bedenken nicht zutreffen. Er hat in seinen Selbstporträts rücksichtslos die jeweils ihn beherrschende Kunstauffassung walten lassen, so daß diese Zeugnisse nicht nur nicht minderwertig, sondern vielmehr doppelt beweiskräftig sind. Er war zu sehr gewöhnt, sich lediglich als Gratismodell zu betrachten, wobei keinerlei persönliche Befangenheit die Sachlichkeit seiner Beobachtung und die Hingabe an das „Objekt" störte. Er ist der eigenen Person gegenüber so unparteiisch, daß er das Experiment irgend welcher Kombination der Ausdrucksmittel am liebsten zuerst an sich selbst macht. Eitelkeit ist nicht der Grund, warum wir so viele Selbstbildnisse von Rembrandt besitzen*).

*) Hierin unterschreibe ich völlig die Ansicht, die Bode gelegentlich ausgesprochen hat, Graphische Künste B. XIV (1891) S. 8 über die Rembrandts der Liechtensteingallerie in Wien.

Wir wollen nicht diejenigen Selbstporträts der dreißiger Jahre heranziehen, wo es ganz offenbar ist, daß er sich als Studienkopf für das benützt, was die französische Schule tête d'expression nennt. Es wäre sehr interessant, dem Zusammenhang zwischen solchen Studien und dem Material an Köpfen, das er für seine dramatischen Historiendarstellungen jener Jahre und ihre leidenschaftlich erregten Gesichter brauchte, nachzugehen*). Das Kasseler Selbstporträt in der Sturmhaube wäre wohl noch dahin zu rechnen. Dagegen das prächtige Bild, das die Londoner Ausstellung zeigte**), hat weniger Nebenabsicht: es fesselt durch einen höchst lebendigen, kecken und selbstbewußten Ausdruck; das ist der junge Rembrandt, der den Leuten gern zeigte, wie eine Sache gemacht werden mußte, ein Maler und Beobachter, der den Dingen und Personen auf den Leib rückt, der etwas vom Draufgänger hat. Und damit vergleiche man nun die neue Auffassung etwa des Louvrebildes von 1637***) oder des Selbstporträts der Londoner National Gallery von 1640, eines der prächtigsten Werke von Rembrandt. Neben die geläufige, dem Derben zuneigende Darstellung der dreißiger Jahre gerückt, erscheint die Pointe des Ausdrucks stark abgedämpft. Der psychologische Reiz ist zumal in dem Londoner Stück nicht geschwunden, aber versteckt; dem Temperament ist einige Gewalt auferlegt. Auf eine Brüstung gelehnt sieht Rembrandt mit einem kühl beobachtenden Blick, dem das Aggressive, aber auch das Gütige fehlt, aus dem Bild heraus; die lustig übermütige Energie ist nicht mehr zu spüren. Die Gesamthaltung ist jener erstbesprochenen Gruppe von Porträts aus den Jahren 1641—43 sehr nahe. Elegante Kleidung, ein grüngoldenes Tonbad, das sammetweich die Erscheinung umhüllt, abrückt und

*) Ich sehe nachträglich, daß Bode über das Verhältniß der Studienköpfe im allgemeinen zu den Historien Vortreffliches im 2. Band des Rembrandtwerkes, Text S. 19—21 bemerkt hat.

**) Rembrandtwerk III Nr. 175 im Besitz von Capt. Heywood Lonsdale. Der Londoner Katalog gab das Datum 1633; doch scheint die letzte Ziffer 8 zu sein. Bode III 14 sagt 1635.

***) Rembrandtwerk III Nr. 176. Das hätte nach meiner Meinung in den vierten Band gehört statt in den dritten.



50. Selbstbildniß. London.
Heywood-Lonsdale.

51. Selbstbildniß. London.









52. 53. 54. Selbstbildnisse.
Radierungen.

in den Raum hineinschiebt. Am Kragen ist etwas zartes Rot und Gold. Alles, auch der Gesichtsausdruck, ist der Gesamtbildwirkung untergeordnet worden, und von dieser Seite ist es gewiß eines der schönsten Werke von Rembrandt. Dieselbe Beobachtung über die Ablenkung der Magnetnadel in seinem künstlerischen Schaffen läßt sich an den radierten Porträts wiederholen.

Auf dem Selbstbildniß mit Saskia (B 19) von 1636 tritt die Vulgarität seines Gesichts so stark hervor, daß man mit dem etwas zart gewordenen Frauchen Mitleid empfindet. Das Weiße im Auge tritt durch den Schatten der oberen Gesichtspartie samt der knolligen Nase unangenehm scharf hervor. Das Bildniß von 1638 (B 20) zeigt ihn mit unrasiertem Kinn- und Backenbart. Ein niederes Barett sitzt gerade auf dem Kopf, der durch diese Parallelhorizontale unverhältnißmäßig breit und sehr gemein erscheint. Es ist von großem Interesse, die Aenderungen und man darf sagen, die Korrekturen festzustellen, die das Selbstbildniß von 1639 (B 21) aufweist. Viele halten es für das schönste Selbstbildniß Rembrandts, eine Meinung, die ich nicht teile. Doch kommt es hier auf ganz andere Dinge an. Neuerdings ist bemerkt worden, daß Rembrandt in dem Jahr, da dieses Blatt entstand, einer Gemäldeversteigerung in Amsterdam anwohnte, bei der Raphaels Bild des Grafen Castiglione, des Verfassers des Cortigiano, vorkam (jetzt im Louvre). Dabei hat sich Rembrandt das Porträt schnell aufgezeichnet. Das Barett auf dem Kopf des Castiglione sitzt gerade und hat einen Ueberfall nach dem rechten Ohr, den Rembrandts Zeichnung verstärkt. Man will finden, daß hiermit die Idee zum Selbstbildniß von 1639 gegeben war, daß also der Raphaelische Castiglione die Rembrandtische Radierung stark „beeinflußt“ habe. Vergleicht man aber diese Radierung mit der vorangegangenen (B 20), so ist offenbar, worauf es dem Künstler ankam. Das Barett sitzt nicht mehr gerade, sondern ist völlig auf das rechte Ohr geschoben und schief aufgesetzt; diese Art hat ja wohl etwas studentenhaft Herausforderndes, und im Ausdruck ist überhaupt noch ein Rest vom Bohémien dieser Jahre; der künstlerische Sinn und Zweck der

Aenderung ist indessen der, dem Kopf jene brutale Breite zu nehmen und mehr Höhenrichtung zu verleihen. Da dies durch die steigende Linie der Kopfbedeckung zu erreichen war, so interessierte sich Rembrandt für eine solche Korrektur der natürlichen Kopfform; als er das vertikal herabhängende Barett des Castiglione sah, notierte er sich und übertrieb noch die Anordnung*). Das Interessanteste ist jedenfalls, und dies führt uns zum Gang unserer Hauptbetrachtung zurück, daß Rembrandt jetzt eine Wendung zum Konventionell-Vornehmen nimmt, daß er im Sinn der Italiener und Raphaels das Individuelle nach einem bestimmten Schönheitsideal hinüberkorrigiert, und daß er das Prinzip dieser Schönheit in einem der Natur gegenüber willkürlichen Tonbad findet, in welches getaucht seine Gestalten die Frische der Natur und die Schneide des psychologischen Ausdrucks verlieren.

Es giebt ein kleines radiertes Blatt von 1639 (B 109), das Liebespaar und der Tod; das Mädchen hat eine Blume in der Hand, wie gelegentlich Saskia einen Rosmarinzweig oder eine Nelke hält; der Aufbau ihrer Gestalt und das elegante Schreiten ist derart, daß ein französischer Kritiker ihr grâce et noblesse nachrühmt, ein Lob, das wirklich verdächtig ist und auf die Richtung, der Rembrandt in diesen Jahren zusteuert, ein scharfes Licht wirft. Der auch in dem Holland des siebenzehnten Jahrhunderts schließlich zur Herrschaft gelangende italianisierend akademische Geschmack, der die schöne Linie und die Eleganz oder mindestens im Ton die „Schönheit" forderte, hat den Rembrandt des schönen Tons herausgegriffen und auf den Schild gehoben. Dieser Geschmack an einem „normalen" Rembrandt hat dazu geführt, daß einzelne seiner früheren Platten, wo dem Figürlichen

*) Ueber jenen Zusammenhang zuerst Dr. de Groot im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XV (1894) S. 181. Man kann Aehnlichkeit und Beeinflussung betonen, aber ebensogut die großen Unterschiede. Bei vielen Anlehnungen Rembrandts an italienische Vorbilder ist weit karakteristischer, worin sie sich nicht gleichen als worin sie übereinstimmen. „En tout cas, lorsque Rembrandt emprunte, il met sa griffe sur ses emprunts et il les rend neufs." Blanc p. 111.

ein heller Hintergrund gelassen war, von anderen Händen später die unerläßlich scheinende dunkele Tonhülle erhielten*).

Wie Rembrandt dem psychologischen Individualisieren gelegentlich geradezu ausweicht, zeigen drei Porträtradierungen in sehr eigentümlicher Weise. Es sind die Bildnisse des Finanzbeamten Uytenbogaert, mit dem Rembrandt durch die Bestellungen des Statthalters in Verkehr getreten war, des Kunsthändlers Francen und des späteren Bürgermeisters Jan Six (B 281. 273. 285.). Das Erstgenannte wird in der Regel nicht nach der Person des Dargestellten genannt, sondern führt den Namen: der Goldwäger. Ebenso könnte man die beiden anderen: der Sammler und der Gelehrte nennen. Denn die Karakteristik ist auf diesen Blättern so stark auf Attribute und Nebendinge abgeschoben, daß Beruf und Beschäftigung stärker als die Person hervortreten. Die Amtsstube, der Schreibtisch, die Wage, die Geldkisten und -säcke im einen Fall, die Kunstgegenstände und das Mobiliar des Sammlers, Bücher und Papiere auf den zwei anderen Blättern nehmen so viel Raum und Interesse in Anspruch, daß man diese Porträts der Genredarstellung zurechnen möchte. Man muß sagen, daß ein Maler sich seine Porträtaufgabe leicht macht, wenn er sie genremäßig behandelt, und die Helmholtz- und Mommsenporträts von Knaus in der Berliner Nationalgallerie verdienen ihren Ruhm in keiner Weise, da man das Hervorheben von Nebensachen — von anderen Mängeln nicht zu reden —, wo es sich um die Wiedergabe bedeutender Menschen handelt, wie eine künstlerische Feigheit und Unfähigkeit empfindet. Anders liegt die Sache, wo eine Person den Maler weniger interessiert, und er sich durch genremäßige Reize zu helfen sucht. Für jene drei Rembrandtschen Radierungen kann man Beliebiges vermuten; daß sie aber mit ihrer Hinwendung zum Genre eine Abschwächung des Porträtinteresses bekunden, ist nicht zu bestreiten.

*) Hierauf hat Jordan im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV (1893) 302 aufmerksam gemacht, dem sich W. v. Seidlitz, krit. Verzeichniß 181 anschließt. Die Radierungen sind B 7. 292. 304. 349.

Es wäre thöricht, sich in Fragen wie die vorliegende bestimmter zu äußern als nötig ist. Den künstlerischen Weg Rembrandts kann man nicht mit der Schnur abstechen. Es muß genügen, über vorwaltende Richtungen Klarheit zu verschaffen.

Erinnern wir uns, was wir früher über die zeitliche Abgrenzung von Rembrandts Schaffensperioden beobachtet haben (S. 155 f.), über die Nachzügler, die eine in der Hauptsache von ihm aufgegebene Manier doch auch später noch zu finden pflegte, so darf es uns nicht wundern, eben in diesen vierziger Jahren einzelnen Bildnissen zu begegnen, die an die scharf karakterisierende Art der dreißiger Jahre erinnern, wenn auch die malerische Behandlung die spätere Zeit verrät. Eine solche, durch das beigesetzte Datum 1641 außer Zweifel gesetzte Ausnahme ist das Bildniß der Mutter von Jan Six, Frau Anna Wijmer (Rembrandtwerk IV Nr. 280). An diesem Beispiel einer uns wohlbekannten Persönlichkeit des Amsterdamer Patriziats kann man zugleich beweisen, wie irrig die gelegentlich geäußerte Meinung ist, die Einfachheit der Kleidung, insonderheit das Fehlen von Schmuck lasse auf ein Modell aus kleinbürgerlichen und Handwerkerkreisen schließen. Das Bild der Mutter von Jan Six fällt eben durch den Mangel aller Schmucksachen — sie trägt nicht einmal Brosche oder Ring — so sehr aus der Uebung der zuvor besprochenen gleichzeitigen Bildnisse von Damen, die mit Schmuck über und über behängt sind, heraus, daß man wohl an eine ausdrücklich formulierte Bestellung und an eine bestimmte Willensäußerung des Modells denken muß, welches im Geschmack jener Bildnisse der dreißiger Jahre gemalt zu sein wünschte. Um dieses datierte Bildniß pflegt man zeitlich zwei nichtdatierte Damenporträts zu gruppieren, die berühmte Elisabeth Baß des Amsterdamer Reichsmuseums, die wir zuvor ihrem Geist nach in den Zusammenhang der älteren Bildnisse gerückt haben (S. 58), und das bis jetzt nicht identifizierte*)

*) Ich halte die Frau für Baartjen Martens, die Frau des Rahmenmachers Doomer, die (Rembrandtwerk IV S. 144 nach Forschungen von A. Bredius) nebst ihrem Mann von Rembrandt gemalt worden ist. Ihr Sohn war ein Schüler Rembrandts. Das Pendant wäre also der berühmte „doreur“, der jetzt in Amerika ist (IV Nr. 275), und den



55 Der Goldwäger (Uytenbogaert) Radierung



56 Der Kunsthändler Francen Radierung



Jan Six s. No. 81

57. Frau Doomer (?)
St. Petersburg.

Petersburger Frauenbild, Halbfigur im Sessel mit zusammengelegten Händen (Rembrandtwerk IV Nr. 281). Hier ist etwas zum Ausdruck gebracht, woran man manchen Porträtmaler kann verzweifeln sehen, das bewegliche Muskelspiel der mageren unteren Gesichtshälfte an Kinn und Kiefern. Dieses Festhalten des Beweglichsten und Vorübergehenden, des Auffladkerns von Witz und Laune ist ein Meisterstück der Karakteristik. Gerade ein solches Zuspitzen und scharf auf den Grund Gehen ist es, was die Bildnisse des schönen Tons der vierziger Jahre zu Gunsten ihres Ideals von ruhiger Harmonie vermeiden. Wir mögen also annehmen, daß diese Ausnahmen bestimmten Wünschen der Besteller ihr Dasein verdanken, indes die allgemeine Richtung von Rembrandts Kunst bereits gewechselt und ein neues Bildnißideal proklamiert hatte. Wie entschieden dieses Ideal wachsender Schönheit des Tons und verminderter psychologischer Schärfe verfolgt wurde, zeigen die Werke der Schüler aus dieser Zeit besonders deutlich, wovon die zwei Porträts von Ferdinand Bol in der Münchener Pinakothek (Nr. 338 und 339), die eine gefälschte Signatur: Rembrandt 1642 trugen, berühmte Belege sind.

---

ich im Original nicht kenne. Die Maße der beiden Bilder erlauben unsere Annahme. Der doreur wird zu 0,73 auf 0,54 m angegeben; die Petersburger Dame zu 0,76 auf 0,56. Solche kleine Differenzen begegnen auch bei den Pendants IV Nr. 283 und 284 und IV Nr. 290. 291. Das Rembrandtwerk giebt, sicher viel zu hoch greifend, der Frau etwa 60 Jahre, der Petersburger Katalog une cinquantaine. Am meisten bestimmt mich die große Gemeinsamkeit des geistigen Ausdrucks, wie er oft bei älteren Eheleuten begegnet, auf deren Gesichtern sich die vielen Jahre des Gemeinschaftslebens und -erlebens in einer zunehmenden Aehnlichkeit ausdrücken.

Die Nachtwache als Porträtwerk.

Der Auftrag, eine Schützengesellschaft des zweiten Amsterdamer Wijks mit ihren Offizieren zu malen, mochte Rembrandt aus äußerlichen Gründen willkommen sein; aber nach manchen Seiten war die Bestellung unbequem. Wir glauben, deutlich gemacht zu haben, weßhalb der Künstler in diesen Jahren der Landschaft als dem Gebiet des Individualitätslosen sich zuwandte, weßhalb er in seinen Porträts das psychologisch Interessierende und ausgeprägt Karakteristische abdämpfte und in ein Vornehm-Allgemeineres übersetzte. Seelischer oder verstandesmäßiger Reiz trat vor dem Bemühen um einen bestechenden malerischen Vortrag zurück. Die Gesichter sollten im Bild nur als feiner akzentuierte Valeurs inmitten einer unermeßlich reich abgestuften Folge von Tönen mitsprechen, und, wenn man es paradox ausdrücken will, eben das Porträtmäßige widersprach im Porträt dem augenblicklichen Ideal Rembrandts. Nun kam eine Bestellung, nicht etwa ein Bildniß zu malen, sondern deren sechszehn oder siebenzehn in einem Rahmen, und von Leuten, denen wohl an der adeligen Haltung und dem schönen Vortrag weniger lag als manchem Einzelbesteller, der vielleicht von der kunstreichen Schminke



58 Joseph erzählt seinen Traum Radierung



59. Ausschnitt aus van der Helsts Schützenmahl.
Amsterdam.

Rembrandts sehr befriedigt war. Diese aber stellten sich, wenn man nach dem reichen Material, das uns die anderen, den Wünschen ihrer Klienten folgsameren Maler zur Verfügung geben, urteilt, breitspurig hin und wünschten, in Gesicht und Gestalt möglichst en face, deutlich und vollständig auf die Nachwelt zu kommen. Es mußte Rembrandt wie einem Komponisten zu Mute sein, der einen breit strömenden polyphonen Satz im Kopf hätte und von dem Primgeiger, dem Klarinettisten und noch ein paar anderen angeredet würde, jeden mit einem schönen Solo zu bedenken. Rembrandt war nicht der Mann, solchen Stimmen Gehör zu geben. Er verfiel auf einen ganz ungewohnten Ausweg, seines Auftrages Herr zu werden, und man darf für sicher halten, daß er glaubte, was er selbst für notwendig und gut halte, müsse auch die Schützen befriedigen. In der That aber bestand ein Mißverständniß. Das Publikum nahm wohl den Maßstab von dem her, was er in der Zeit der Anatomie des Dr. Tulp geleistet hatte und schätzte ihn als Porträtisten darnach ein: so wie Rembrandt inzwischen sich verändert hattte, konnte daraus leicht Unzufriedenheit entstehen, falls es nicht gelang, durch die Gesamtleistung den Beifall aller Kenner zu erzwingen.

Wer die Nachtwache unbefangen betrachtet, wird zugeben, daß, aus dem Zusammenhang herausgenommen, als Einzelporträt geprüft kaum ein einziger Kopf den Beschauer fesselt. Die Köpfe haben kaum mehr Porträtausdruck als die toten Dinge, Kostümteile, Waffen u. drgl. Man mag Kopf für Kopf durchgehen und wird z. B. nicht einen finden, der es an Energie und Schönheit des Ausdrucks mit jenem prachtvollen weißhaarigen Alten aufnehmen könnte, der auf dem benachbarten großen Schützenbankett des van der Helst mit dem Pokal an den vorn sitzenden Kameraden herantritt. Diese Gestalt (auf der linken Bildhälfte) ist in ihrem schwarzen Kostüm mit den gelben Tupfen, in der großen Freundlichkeit ihrer Haltung, Bewegung, Kopfneigung wirklich unvergeßlich. Jeder Anfänger kann nun die Gründe vorrechnen, warum das große Werk van der Helsts, das im gleichen Raum des Reichsmuseums mit der Nachtwache aufgestellt wor-

den ist, die Konkurrenz mit Rembrandt nicht aufnehmen kann. Wenn es aber als Ganzes unter Rembrandt steht, so hindert das nicht, festzustellen, daß die Einzelporträts der Nachtwache nicht die Kraft derer van der Helsts besitzen, freilich auch nicht erstreben. Aus dem Jahr der Nachtwache 1642 giebt es Einzelbildnisse des van der Helst wie das Bürgermeister Bickersche Ehepaar, der Mann in Amsterdam Nr. 473, die Frau in Dresden Nr. 1595 von einer fast Rubensschen Lebenskraft in den Zügen. Absichten aber und auch Fähigkeiten dieser Art lagen der Dynamik von Rembrandts künstlerischem Geist in diesen Jahren fern. Man hat den Eindruck eines bewußten Nichtwollens, die Köpfe durch den Ausdruck geistiger Energie fesselnd zu machen, eines absichtlichen Ertränkens ihrer Individualität im Tonmeer der Gesamtwirkung, und darin ist die Konsequenz des Künstlers so erstaunlich, daß man versucht ist, in seinen Vorstellungskreis etwas tiefer einzudringen.

Rembrandt hatte sich vom Anbeginn seiner Laufbahn stark auf den physiognomischen Ausdruck verlegt. Wenn man sehen will, welche Fortschritte ihm in der dramatischen Belebung einer Szene gelungen sind, muß man etwa den angestaunten reuigen Judas der frühen Leydener Zeit neben ein radiertes Blatt wie Josef, seinen Traum erzählend, von 1638 (B 37) halten. An den dreizehn kleinen Figuren dieses Blattes ist der Grad der Teilnahme, mit dem sie der Erzählung Josefs folgen, erstaunlich ausgedrückt. Vergleicht man aber weiter die dreizehn Köpfe dieser elf Centimeter hohen Miniatur mit den Köpfen der geräumigen Nachtwache, so ist offenbar, daß Rembrandt jetzt etwas ganz anderes suchte als den Ausdruck. An sich selbst gemessen ist er nicht etwa ein schlechter Porträtmaler geworden. Die Wahrheit ist, daß er jetzt überhaupt kein Porträtmaler sein wollte, und daß er die Individualisierung der Dinge und Personen zu Gunsten ihrer optischen Gesamterscheinung negierte. Rembrandt ist Impressionist geworden, wenn man darunter nicht eine bestimmte Phase moderner Hellmalerei, sondern die Ausscheidung aller nicht visueller Faktoren aus dem Kunstwerk und die Beschränkung auf die Wiedergabe der sozusagen mechanischen Eindrücke der Gegenstände auf die Netzhaut verstehen will. Rembrandt will in der Nacht-

wache nicht so und soviele einzelne Personen mit Berücksichtigung ihres verschiedenen Karakters malen, sondern eine Menge, die vorwiegend den Eindruck schnellen Vorübereilens hinterläßt.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet verwandelt sich jeder gegen den angeblichen Porträtisten gerichtete Tadel in ein Lob. Der Eindruck einer vorübermarschierenden Menge, etwa eines Zuges Soldaten, ist ein ganz anderer als der ruhig stehender Figuren. Alle scheinen ungefähr dasselbe Gesicht zu haben; das Typische herrscht vor, wie wenn die Witzblätter den Soldaten oder den Professor oder den Studenten zeichnen. Die Gesichter der Personen der Nachtwache haften auffallend wenig im Gedächtniß des Beschauers, vielleicht mit Ausnahme des ganz links mit Helm und Partisane auf der Balustrade Sitzenden. Dieser nimmt an der Bewegung nicht Teil. Für die anderen soll der Eindruck entstehen, als habe der Beschauer keine Zeit, sich für ihre Gesichter zu interessieren; bei manchen Köpfen wird durch Andeutung von Augen, Mund, Nase ein Gesicht nur gleichsam suggeriert. Dies ist einfach meisterhaft gegeben. Der mit dem hohen Filzzylinder hinten über dem Hauptmann hat ein fast teigiges Gesicht, wie man es bei Zirkusklowns maskenhaft zugeschminkt sieht, um nicht mehr Modellierung zu geben als nötig ist. Auch gilt für die hellbeleuchteten Gestalten dasselbe wie für die des Hintergrundes; trotz ihres bevorzugten Platzes im Bilde sollen sie nicht wie Porträts wirken. Vielleicht daß der Leutnant die Hauptrolle im Licht, die ihm zugeteilt wurde, damit büßen mußte, daß er einen Gesichtsausdruck bekam, den die Italiener antipatico nennen würden. Keiner soll als einzelner fesseln; als Menge sollen sie vorüberziehen, wie das homerische Wort sagt:

τοὶ δὲ σκιαὶ ἀΐσσουσιν,

sie huschen als Schatten vorüber. Es war also eine sehr klare künstlerische Vorstellung, der Rembrandt Ausdruck geben wollte; nur entsprach sie schwerlich der Meinung der Auftraggeber. Er wollte keine Personen und keine Porträts, sondern Statisten: Offiziere, Schützen, Volk. Von diesem Gedanken

beherrscht, hätte Rembrandt zur Gestaltung einer Massenszene geführt werden können, die ohne eigentliche Protagonisten jedem Teilnehmer eine ungefähr gleich große Rolle zuweist, und wobei jeder unbedingt der Gesamtdisziplin untergeordnet ist. Bis zu diesem Aeußersten ist Rembrandt aber nicht gegangen. Wie die Nachtwache geworden ist, kann man sie nicht im angegebenen Sinn als eine Massenszene bezeichnen. Aus den thatsächlichen Bedürfnissen seines künstlerischen Empfindens ging ein Mittleres hervor, das wir später genauer ins Auge fassen müssen.

Rembrandt und die herkömmliche Komposition von Gruppenbildnissen.

Wenn Rembrandt als jüngerer Mann etwas darin gesucht hat, die überlieferte Fassung häufig verlangter Gegenstände zu verlassen und sie originell und überraschend zu formulieren, wenn er später einfacher, gelassener und duldsamer gegen das Ueblichgewordene sich gezeigt hat, so wird man in seinem Verhalten gegenüber den Gruppenbildnissen nichts davon Verschiedenes erwarten. Der späte Rembrandt der Staalmeesters ist in der Anordnung dieses Gemäldes völlig auf das gewohnte Gleis solcher Darstellungen zurückgekehrt. Er mochte selbst das Gefühl haben, daß seine Originalität sich nichts dabei vergebe. Der jüngere Rembrandt der Anatomie des Dr. Tulp und der sogenannten Nachtwache dagegen tritt in der Komposition der Gewohnheit des Publikums und der Maler entgegen.

Die natürliche Freude geselliger Verbände, sich gemeinsam konterfeien zu lassen, reicht in den nördlichen Niederlanden noch in die katholische Zeit zurück. Die Bischofsstadt Utrecht bewahrt eine Porträtreihe von Mitgliedern der St. Johannesbruderschaft, die sich als Jerusalempilger, Palmen in den Händen, von der Hand des Jan van Scorel in Brustbildern für ihre Ka-

pelle haben malen lassen. Auch weiterhin begegnet im sechszehnten Jahrhundert diese reihenartige Anordnung von Halbfiguren, auch wohl zwei Reihen über einander, als säßen sie in den Kanonikerbänken des Kirchenchors, die hintere Reihe über die vordere um ein paar Stufen erhöht. Und auch das Motiv pflanzt sich fort, daß die Bildnisse durch Attribute in den Händen näher bestimmt werden. Wie die Palme den Palästinafahrer, so bezeichnen Waffen in den Händen oder Geräte des Tischservices, wobei wohl auch einer einen Häring in der Hand halten mag, die Mitglieder einer Schützengilde, von der wir bemerken sollen, daß sie auch zu gemeinsamen Mahlzeiten bei Gelegenheit sich vereinigt*). Indem diese Sitte der gemeinsamen Bildnißtafel sich immermehr festsetzt, während in den südlichen Niederlanden die Gewohnheit der Gildegenossen, ein Altarblatt in die Gildekapelle zu stiften, sich mit der alten Religion forterhält, dringen schrittweise verändernde und belebende Elemente in das Schema der üblichen Bildnißreihen. Es melden sich Darstellungen mit ganzen Figuren, die nun auch Bestimmtheit der räumlichen Umgebung verlangen, Fußboden, Wände, Ausblick ins Freie. Aus den Bildnissen mit Attributen des Vereinszwecks oder Vereinslebens scheinen sich erzählende Darstellungen aus der Vereinsthätigkeit bilden zu wollen. So übernimmt das siebenzehnte Jahrhundert den überlieferten Typus. Die Chirurgen lassen sich um ihr wissenschaftliches Objekt, eine Leiche oder ein Skelett, gruppieren, die Regenten oder Regentinnen eines Spitals oder einer Stiftung um den Tisch, mit Geld, mit Rechnen, mit Schreiben beschäftigt, die Schützengesellschaften am häufigsten beim Bankett, wobei die Tafel zunächst den Vorteil hat, die Gesellschaft in eine vordere und eine hintere Reihe zu trennen, das alte Reihenschema also noch nicht ganz aufgegeben wird. Hierbei wird, was anfangs nur zögernd geschieht, die herkömmliche Frontstellung jeder Figur verlassen. Profilstellungen treten ein, und die Reihen lösen sich in einzelne Gruppen auf. Wenn schon früh

*) „Staen met Jerusalemveeren, andere met bogen, pijlen en sulck geweer, als op yders doelen wierd gebruyckt, ende met peeckelharingen, cannen, glasen en spijsen, darbij men gewoon is, sich vrolijck te maecken." Bontemantel I 187.

ein bewegtes Spiel gestikulierender Hände beliebt war, was dann den Eindruck macht, als unterhielten sich die so Dargestellten mit dem Beschauer, aber bei der herrschenden Frontstellung nicht mit dem Nachbar im Bild, als redeten sie alle gleichzeitig auf den außen stehenden Beschauer ein, so wird bei aufkommender Profilstellung und -haltung die Gestikulation ein wesentlicher Hebel der Zusammenfassung einzelner zu Gruppen. Dazu kommt weiter, daß nicht mehr alle gleichmäßig sitzen oder stehen, sondern daß, wenn etwa die Mehrzahl der Schützen beim Mahl sitzt, einzelne stehen oder eben sich erheben, daß andere grüßend, den Hut abnehmend, hinzutreten u. s. w., daß kurzum aus diesem mannigfachen Wechsel von Ruhe- und Bewegungsmotiven eine bereicherte Silhuette der Gesamtgruppe sich ergiebt. Neben dem größeren Reichtum der Einzelmotive wird auch die Gesamterfindung mannigfaltiger. Regenten, die um den Tisch versammelt sind, weisen die Kleinodien ihres Hauses vor, Schützen werden nicht nur bei Mahlzeiten geschildert, sondern wohl auch vor ihrem Vereinshaus freier auf einer Treppe angeordnet, oder dem Magistrat der Stadt feierlichen Kirmeßbesuch abstattend, wobei ihnen ein Ehrenwein gereicht wird, dies mit dem Hauptkontrast einer Gruppe von Sitzenden und einer von Stehenden. Durch alle diese offenkundigen Bemühungen, das Schema der Gruppenbildnisse zu beleben, darf man sich nun über eines nicht täuschen lassen. Es handelt sich nicht um Verwandlung der Porträtgruppe in ein Drama, in eine Erzählung, deren Träger die Porträtierten allmählich würden, sondern das Bildniß bleibt immer Hauptaufgabe, und die gefällige, scheinbar dramatische Anordnung steht nicht in zweiter, sondern in vierter oder fünfter Linie des Interesses*). Hierfür sind die Werke von Franz Hals besonders belehrend. Seine Schützenbankette für Darstellungen von Gelagen, also für

*) Sehr richtig Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte I 69 f. „Die Schützenstücke haben ihren Schwerpunkt in der Wiedergabe der einzelnen Personen. Man muß sie der holländischen Bildnißmalerei einfügen.“ Es ist ein verkehrter Einfall A. Springers gewesen, in einem an Gesuchtheiten und Halbwahrheiten reichen Aufsatz über Rembrandt (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, zweiter Band) die Schützenstücke als Historienbilder zu

Historien, und nicht für Gruppenporträts zu halten, wird man leicht durch die staunenswürdige Lebendigkeit der Einzelfiguren verführt. Es hat vielleicht, von Rubens abgesehen, nie einen Künstler gegeben, der so wie Hals großen Kompositionen in allen ihren Teilen die Frische unmittelbarer Naturstudien zu bewahren verstanden hat. Diese Menschen sehen aus, wie ohne weiteres nach dem Modell in das Bild hineingemalt, nicht auf Grund von Einzelstudien in das kunstvolle Gefüge einer Komposition hineingestellt und übertragen. Weil der Beschauer sich von jeder Einzelgestalt so lebendig gepackt fühlt, erfährt er die Täuschung, als sei auch das Ganze ebenso lebendig, während dieses Ganze eben doch nur ein lebendes Bild ist, bei dem sich ein jeder Einzelmitwirkende wichtiger vorkommt als das Ganze. In dem Haarlemer Schützenbild von 1633 finden wir denn auch Hals das Motiv des Gelages aufgeben; er bringt eine Hauptgruppe von Sitzenden und Stehenden links vom Beschauer, und eine etwas untergeordnete Gruppe rechts um einen Tisch mit Karten und Büchern versammelt. In dem Schützenstück von 1639 gar kehrt er zu der alten Reihenanordnung zurück. Diese Paradeaufstellung ist für den Zweck dieser Bilder die aufrichtigste. Jedermann bezahlte sein Bildniß und wollte womöglich mit seinem schönen Kostüm gesehen sein. Auf allen diesen Gruppenbildern ist zu bemerken, daß jeder einzelne auf seiner Schärpe oder an einer beliebigen Stelle eine Nummer aufgemalt trägt. Diese Nummern verweisen auf eine dem Bild als Predelle beigegebene Tafel, welche das genaue Personenverzeichniß und die Rangbezeichnungen enthält. Noch in der Anatomie des Dr. Tulp hat sich Rembrandt diesem Brauch gefügt, und man bemerkt die Nummern teils über den Köpfen, teils auf die Kostüme gemalt, während eine Figur ein Blatt Papier hält, auf dem die Nummern mit den entsprechenden Namen der acht Porträtierten verzeichnet stehen. Jeder also wünschte von Mit- und

---

betrachten. Richtig auch D. C. Meijer (Oud Holland IV [1886] S. 201): „De schuttersstukken zijn nu eenmaal geen historiestukken, geen voorstellingen van feiten . . . Het zijn eenvoudig groepenportretten, waaraan de schilder soms, om aan de voorstelling levendigheid bij te zetten, een of andere handeling, naar zijne fantazie, verbond."



60 Schützenstück von Dirk Jakobsz von 1529 Amsterdam



61 Regentenstück von Werner van Valckert Amsterdam

Nachwelt namentlich gekannt zu sein und zumal auf den Schützenbildern, wo die schwarze Kleidung der Regentenstücke entfiel, einen Beweis seines Kleiderluxus zu geben. Manchmal ist, wie auf den Modetafeln der Schneidermeister, das Kostüm zur Hauptsache geworden.

Wie sehr im ganzen der Nachdruck auf der Bildnißdarstellung lag, zeigt Hals unter anderem auch daran, daß er seine Figuren als Kniestücke giebt und die Füße vom Rahmen abschneiden läßt. Eine Historie von vielen Figuren, sagen wir: das Abendmahl, ist nie so dargestellt worden; hier pflegen die Apostel ihre Füße zu haben. Historien mit Halbfiguren sind doch nur Ausnahmen und beschränken sich auf wenige Figuren. Unter den vielen holländischen Malern, die vor und neben Rembrandt Gruppenbildnisse gemalt haben, verrät nur einer ein gewisses Erzählerbedürfniß, eine Neigung zu erzählender Malerei, Werner van Valckert. Von ihm besitzt das Reichsmuseum Darstellungen aus dem Amsterdamer Waisenhaus, allerdings Figuren von nur ungefähr ein Drittel Lebensgröße, die nicht die Vorstandsherren und -Damen in Porträtpose, sondern reichbewegte Gruppen aus dem Innern des Waisenhauses, Kinder, die gewartet und gepflegt werden, dazwischen die Mitglieder des Vorstands und der Verwaltung zwanglos sich bewegend zeigen, also keine Repräsentationsstücke, sondern Schilderung des Wirkens in dem Geschäft des Tages. Valckert hat auch Regentenstücke herkömmlicher Art gemalt; doch verleugnet er auch dann nicht seine Freude an genrehaftem Erzählen. Auf dem Bild der Regentinnen des Aussätzigenspitals malt er im Hintergrund in kleinen Figürchen das Mahl des Reichen und am Fuß der Treppe daneben den armen aussätzigen Lazarus, dem die Hunde die Schwären lecken, und auf dem entsprechenden Porträtbild der Vorstandsherrn sieht man die nämlichen Szenen vom armen Lazarus in plastischem Relief an der Architektur des Hintergrunds, Lazarus mit den Hunden, Lazarus in Abrahams-Schoß, und ein drittes, teilweise verdecktes, vermutlich den Reichen in der Hölle verschmachtend (Reichsmuseum Nr. 1461 und 1462). Auch in einem Regentenbild des Elias (Nr. 335) findet sich auf einem an der Rückwand angebrachten Gemälde eine erzählende Dar-

stellung aus der täglichen Verwaltung. Im ganzen aber fügen sich die Maler der Konvention, die nun einmal galt. Sie lassen ihre Figuren wie richtige Porträts aus dem Bild heraus den Beschauer ansehen; die Elemente von Handlung haben nur attributiven Karakter, wie es von Haus aus bei dieser Gattung der Fall gewesen, und sie beschränken sich, gewisse stereotyp gewordene Genrezüge zur Belebung einzufügen. Dahin gehört auf den Regentenstücken der fast regelmäßige Diener, welcher durch Barhäuptigkeit, d. h. abgenommene Kopfbedeckung von den sich bedeckt haltenden Herren unterschieden ist. Häufig beugt er sich zwischen die Gruppe der sitzenden Herren und überbringt etwas Geschriebenes. Bei Regentinnen entspricht ihm eine Dienerin. Auf Schützenstücken erscheint die Zahl und Art der Genremotiv gleichfalls konventionell eingeschränkt. Die gewöhnlichen sind ein Sich-begrüßen, allerhand Beschäftigung mit Essen und Trinken, als da sind: eine Pastete anschneiden, das leere Glas umdrehen, die Nagelprobe machen*). Mit diesen und ähnlichen Zügen soll nichts weiter erreicht werden als der Monotonie entgegenwirken, die bei Gruppenbildern von so bedeutendem Umfang, durchschnittlich zwei Meter Höhe und drei bis sieben Meter Breite, und einer durchschnittlichen Anzahl von fünfundzwanzig lebensgroßen Figuren ohne eigentliche Handlung unvermeidlich wäre, wollte man sie ausschließlich nach der Rücksicht auf das deutliche Gesehenwerden anordnen. Die Beurteilung muß jedenfalls daran festhalten, daß die Maler durch den Willen der Besteller aufs stärkste gebunden waren, und daß sie angesichts solcher wertvoller Bestellungen nur soviel an dramatischer Würze hinzuthaten, als ihrem Gewissen unerläßlich schien, aber nicht nötig hatten, das gewohnte

---

*) Das Abfeuern einer Flinte hat vielleicht Rembrandt in der Nachtwache zuerst als Motiv mitaufgenommen. Ich nehme an, daß es van der Helst von da entlehnt hat, da sein Schützenstück des Roelof Bicker (Reichsmuseum Nr. 477), das bisher 1639 datiert wurde, von Six (Oud Holland XI [1893] S. 100) zu 1643 versetzt worden ist. Uebrigens wirkt das Motiv inmitten der ruhigen Haltung aller Figuren hier sehr gewaltsam. Aus dem gleichen Jahr 1643 ist das Antwerpener Schützenstück vom jüngeren Teniers (Ermitage), wo im Hintergrund Flintensalven abgegeben werden.

Herkommen im Maß dieser Zuthaten zu überschreiten, da keine Kritik in diesem Fall mehr von ihnen verlangte, als Aehnlichkeit der Bildnisse und Güte der Malerei. Die Kunst hatte sich bei diesem Zwang nicht groß zu beklagen; ihre Leistungen haben in der Eigentümlichkeit des Fachs ein Sondergut holländischer Kunst geschaffen, um das jedes andere Land Holland beneiden kann*). Waren die Herren Chirurgen und die Direktoren und Leiterinnen der großen Wohlthätigkeitsstiftungen immer nur ein enges Kollegium von wenigen Personen, so tritt uns in den Schützenbildern das Selbstgefühl und der Nationalstolz schon in breiteren Schichten entgegen. Die Schützen und zumal die von Amsterdam nahmen an dem außerordentlich gesteigerten Lokalpatriotismus Teil, welcher in dieser Stadt einen wohlbegründeten, zu Zeiten nicht ungefährlichen Sondergeist nährte. Jn den zwanziger Jahren des Jahrhunderts war der Versuch vorgekommen, dieses Bürgermilitär gegen seine Offiziere aufzuhetzen; der Eifer der rechtgläubigen Geistlichkeit hatte die Offiziere, die den großen Familien angehörten, im Verdacht, daß sie die Ketzerei der Remonstranten dulden wollten, und ging so weit, die Schützen ihres Eides an die Vorgesetzten ledig zu sprechen, wenn der Glaube in Gefahr sei. Dies war doch ein Augenblick, in dem das stolze Amsterdam sich eine Garnison von Soldaten des Statthalters ausbat. Aber die ruhigen Zeiten kamen wieder; Amsterdam empfing mit höchster Würde die Königinwittwe von Frankreich, Maria von Medici, die Feindin des Kardinals Richelieu, mit dem doch die sieben Provinzen in verbriefter Allianz lebten. Die Schützen standen Spalier und ließen ihre Flinten knallen. Nun trat man in die Jahre, die dem Abschluß des Münsterschen Friedenswerkes vorangingen, welches Holland die langumkämpfte Unabhängigkeit und Suveränetät unter der Garantie von ganz Europa

*) Diese Malereien sind denn auch von den Zeitgenossen gehörig beachtet worden. Bontemantel I 188 sagt: sie seien „van de voornaemste meesters gemaeckt, dat die waerdich sijn bij de inwoonders en vremdelingen met opmerckinge bespeculeert te werden; waerwan de voornaemste sijn op de salen van de Kleveniers- en Voetboochsdoelen.“

bringen sollte. Es waren Zeiten heftiger Parteiung. Die Allianz mit Frankreich verlangte, daß man nicht ohne dieses Land Frieden schloß. In der That aber kam es zu einer Vereinigung zwischen Holland und Spanien, indes Frankreich den Krieg gegen Spanien auch ohne das „verrätherische" Holland weiter führte. Hier hatte wieder einmal die Amsterdamer Politik entschieden. „Ces coquins d'Amsterdam," sagte später Wilhelm II von Oranien in seinem Groll, „ils ont fait la paix"!

Die Amsterdamer Schützen des siebenzehnten Jahrhunderts waren nicht mehr die Gildebrüder der alten Zeit, die zu ihrem Vergnügen nach dem hölzernen Papagei auf der Stange schossen. Es waren Schützenkompagnien und keine Zünfte mehr, und die alten Doelens waren Zunfthäuser ohne Zunft. In den siebenziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts unter dem Regiment des Herzogs von Alba waren durch Verfolgung und Auswanderung die drei alten Schützengilden ins Wanken gekommen; sie wurden, als wieder geordnete Zustände eintraten, nicht hergestellt, sondern mit dem Bürgermilitär der städtischen Quartiere (wijken) verschmolzen, und standen also mit diesem seit 1580 unter dem städtischen Kriegsrat, der sie in Eid und Pflicht nahm, der Obrigkeit zu gehorchen. Ihr Dienst war in der Regel auf die Stadt Amsterdam beschränkt; doch mußten sie sich in Zeiten der Not auch an die Grenzen der Provinz Holland schicken lassen, was im spanischen Krieg vorkam. Indessen machte die Stadt ungern davon Gebrauch, weil man fand, daß der Dienst außen die bürgerlichen Schützen demoralisiere, und schickte in diesem Fall lieber Söldnertruppen. Die Schützen hatten Exerziermeister (drilmeesteren) und galten vom soldatischen Standpunkt als der geworbenen Stadtmiliz kaum nachstehend. Ihre Offiziere waren, dem Karakter der Bürgerwehr entsprechend, aus den regierenden Familien von Amsterdam, und eine Hauptmannsstelle gab sichere Anwartschaft auf die große städtische Aemterlaufbahn. Trotzdem die Offiziere vornehme Herren waren, scheint das dienstliche Verhältniß zu den Untergebenen gut gewesen zu sein. Dies zeigte sich 1672, als nach der großen Regierungskrise die städtischen Aemter in oranischem Sinn gereinigt wurden. Es war die Frage,

ob die Proskribierten nicht wenigstens den militärischen Rang behaupten könnten, und in diesem Sinn wurden die Mannschaften mehrerer Kompagnien vorstellig, ihre Hauptleute behalten zu dürfen. Hierauf antwortete eine „elucidatie“ Wilhelms III mit Nein und bekräftigte also ausdrücklich den politischen Karakter der Offiziersstellen. In dem gleichen Jahr waren die Zunfthäuser, die Doelens, von der Stadt eingezogen worden, um in der Geldnot des Krieges gegen Frankreich und England sich ihrer Einkünfte zu versichern. Die Regenten wurden abgedankt (mortifiziert). Seit langem waren die Regenten und die Zunfthäuser das einzige gewesen, was von den Schützenzünften übergeblieben war. Das Scheibenschießen war abgekommen, die schönen, mit Bäumen bepflanzten Schießstände waren verbaut, und Straßen an ihrer Stelle angelegt worden. Die Einkünfte der alten Schützenzunfthäuser, die, wie man sich denken kann, durch den Verkauf dieser Bauplätze sehr gesteigert wurden, machten die Regentenstellen zu gesuchten Sinekuren des Patriziats; schon der Bürgermeister Cocq hatte eine Reform versucht; die Not des Jahres 1672 gab dann den längst erwünschten Anlaß zur Konfiskation. Die Schützenorganisation, die mit den Doelens längst nur den Namen gemein hatte, wurde von diesen Verfügungen nicht berührt. Ihr Flor nahm mit dem außerordentlichen Anwachsen von Amsterdam durch das ganze Jahrhundert zu. Seit 1620 nach den Stadtteilen in zwanzig Kompagnien geteilt, wurde ihre Zahl nach dem mißglückten Staatsstreichversuch Wilhelms II 1650, der zur Parlamentsherrschaft führte, auf 54 erhöht. Seitdem waren sie in fünf Regimenter von durchschnittlich elf Kompagnien eingeteilt und hießen nach der Farbe ihrer Fahnen das blaue, das gelbe u. s. w. Regiment.

Schützen von Amsterdam waren es, die ein Dutzend Jahre vor dieser Zeit zu Rembrandt kamen und ein Gruppenbild in Auftrag gaben. Wenn Rembrandt diese Bestellung in einer von allem Herkommen abweichenden Art ausführte und sich darin nicht stören ließ, so ist es thöricht, ihn wegen seiner Neuerung und des darin bekundeten Genies zu preisen. Die sogenannte Nachtwache ist eines der größten Werke Rembrandts, aber sie ist nicht das beste unter den gemalten holländischen Schützenstücken. Vielmehr

darf in dem, was der Künstler sich erlaubte, ein Zeugniß der ungeheueren Autorität und des widerspruchslosen Ruhmes, in dem er Anfangs der vierziger Jahre stand, erblickt werden.

Für einen Meister von so lebhaftem Gefühl für geschlossene Wirkung, für konzentriertes Licht, für Ausdruck des Augenblicks, von solcher Empfindlichkeit gegen Störung und zerstreuende Ablenkung war ein Gruppenbildniß mit gleichverteiltem Interesse eine große Schwierigkeit, in seinen jüngeren, heftigeren Jahren vielleicht eine psychologische Unmöglichkeit. Dies hat ihn bereits, als er die Anatomie des Dr. Tulp zu malen hatte, von selbst dazu geführt, irgend eine vereinheitlichende Handlung zu erfinden und seinen acht Modellen Anteil an ihr zu geben. So wich er dem Schrecken aus, acht Personen neben oder hinter einander aus dem Rahmen herausglotzen zu sehen. Entstand also gleich hier für ihn ein Problem, wo zehn andere sich ruhig dem Herkommen fügten und dennoch künstlerisch auf ihre Kosten kamen, so mußte sich bei jedem ähnlichen Auftrag die Schwierigkeit wiederholen. Er mußte versuchen, das Nebeneinander in irgend eine Kausalitätsbeziehung zu bringen, um aus dem Mehrfachen eine Einheit zu entwickeln. Auf dem Dresdener Doppelbildniß, wo er sich mit seiner Frau gemalt hat, ist es eine Genreszene in der Art der sprichwörtlichen Rede: Wein, Weib und Gesang geworden. Wenn das andere Doppelbildniß, der früher sogenannte Bürgermeister Pancras, wirklich Rembrandt und Saskia vorstellen soll, so hätte sich Rembrandt hier völlig untergeordnet, um in der Rolle einer Kammerjungfer seiner Frau die Schmucksachen zu reichen, deren ihre Putzfreude bedarf. Weil der sicheren Wirkung des Einzelbildnisses gegenüber das Doppelbildniß die Gefahr einer Teilung des Interesses mit sich bringt und also das Bemühen hervorruft, eine verbindende Handlung zu ersinnen, so kann ich nicht glauben, daß zu den beiden großen Doppelporträts dieser Jahre, die fremde Personen vorstellen, etwas anderes als die ausdrückliche Bestellung, Mann und Frau zu malen, den Anlaß ge-

geben habe. Es sind die Gemälde des sogenannten Schiffsbaumeisters mit der den Brief überreichenden Frau, von 1633, (Buckingham Palace, London) und des Predigers Anslo mit der Frau, von 1641, (Berliner Museum). Von beiden Bildern ist behauptet worden, daß sie im Grund nur Einzelbildnisse seien: die den Brief reichende Frau des ersten Bildes sei eine Magd; auf dem zweiten sei die Frau irgend ein Seelsorgekind aus der Gemeinde, an der die Kraft des pastoralen Wortes und sein tröstender Zuspruch demonstriert werde. Ich finde beides im höchsten Grad unwahrscheinlich. Rembrandt hat unter Umständen und zu Zeiten ein Einzelbildniß, wie wir früher sahen, genreartig behandelt; daß er aber, um den Porträtausdruck einer Einzelgestalt zu steigern, eine zweite hinzukomponiert hätte, die jene in Aktion zu setzen berufen war, scheint mir nicht im Geist von Rembrandts Kunst empfunden zu sein. Er war so sehr des Ausdrucks jeder Art mächtig, daß er sich eine für ihn einfache Aufgabe nur kompliziert hätte. Die genannten Doppelbildnisse sind nicht Männerporträts mit weiblicher Zugabe und Verwandlung ins Genrehafte, sondern es sind bestellte Bildnisse von Mann und Frau, an denen Rembrandt nach seiner Art einige Travestierung vornimmt, um den Funken einheitlicher Wirkung mittels irgend einer angedeuteten Spur von Handlung herauszuschlagen. Welche Mühe ihn der Anslo kostete, zeigen nicht nur die sonst ungewöhnlichen Reste von Vorstudien, sondern, ich denke, die Unausgeglichenheiten des fertigen Gemäldes, an dem die Stillebenhälfte der Tischdecke, Bücher, Leuchter, doch wohl das malerisch feinste Stück ist.

Alle diese Probleme und Nöte, welche für Rembrandts höchst besondere und empfindliche Sinnesorganisation aus der Aufgabe von Doppel- oder Gruppenbildnissen erwuchsen, fanden sich nun um ein Vielfaches in dem Auftrag des Schützenbildes gesteigert. Man darf ruhig glauben, daß ein langes Nachsinnen und Probieren der endlichen Gestaltung der Komposition der sogenannten Nachtwache vorausgegangen ist. In der Hauptsache kam er zu folgendem Entschluß. Er wünschte, seine Modelle mit einem Gedanken zu beleben, nach einer Richtung zu drängen, an einer gemeinsamen Thätigkeit zu beteiligen. Er verwandelte die übliche Ruhe in

Bewegung, Richtung, Strom. Er faßte die Vorstellung eines Ausmarsches der Schützen, und um die Bewegung noch weiter anzuspannen, die Vorstellung eines plötzlichen, rasch angeordneten Ausmarsches und Aufbruchs. Als wäre eben Allarm geschlagen worden, haben alle nach den Waffen gegriffen, die Trommel wird gerührt, die Offiziere treten, lebhaft sich unterhaltend, an die Spitze, die Fahne wird aufgenommen und geschwenkt, die Waffen werden, da man sich ohne weiteres in Marsch gesetzt hat, nachträglich im Gehen geprüft, geladen, geschultert. Es ist ein Getümmel von Menschen, Hundegebell dazwischen; jeder sieht, wie er vorwärts kommt.

Ohne Zweifel für sich betrachtet und von der malerischen Durchführung noch abgesehen, ein sehr glücklicher Gedanke, alle diese Personen von einem plötzlichen Befehl erregt jeden Sonderwunsch unterdrücken und ganz sich in „Corpsgeist" verwandeln zu sehen. Nicht der Soldat auf Urlaub und bei der Unterhaltung, im „Rührt Euch", sondern als Mitglied der Truppe, deren Gesamtkraft jeden einzelnen beschwingt und in lebhaftere, auch in geistigere Thätigkeit setzt als die sonst üblichen Tafelfreuden mit Wein und Schinkenbein. Natürlich durfte Rembrandt es bei diesem unruhigen Durcheinanderwirbeln der Figuren unterlassen, in herkömmlicher Weise jedem seine Nummer auf den Rock zu malen. Die Nummern würden, wo alles auf Illusion der Bewegung ankam, diese Illusion zu rauh gestört haben. Er begnügte sich, vielleicht nachträglich, an der Hintergrundarchitektur einen kartuschenförmigen Schild anzubringen, auf dem die siebenzehn Namen verzeichnet standen*). Wie die Personen ohne Nummernverweise zu identifizieren seien, machte ihm wohl keine weitere Sorge.

---

*) Dyserinck, de Gids 1890, 4 S. 249 hat die Namenkartusche Rembrandt absprechen wollen, weil sie auf zwei Nachbildungen jener Zeit fehle, und beruft sich auf das Urteil de Roevers, Ornament- und Buchstabenform weise auf cc. 1660. Woraus sich die Folgerung ergebe, es sei auf Wunsch der Schützen die bis dahin ganz fehlende Namenliste später von anderer Hand in das Bild hineingemalt worden. Jene Gründe haben aber kein so großes Gewicht, und ich stimme Six großenteils in dem bei, was er Oud Holland XI (1893) S. 96 f. für die Aechtheit der Kartusche anführt.

Rembrandt mochte in der Anordnung seines Bildes noch so sehr von der herkömmlichen Ordnung abgehen. Eines aber darf man sicher voraussetzen. So wie sein künstlerisches Verhältniß zur Wirklichkeit war, konnte er nicht auf willkürliche Erfindungen verfallen, und so darf man wohl fragen, welche Elemente der Wirklichkeit und des Lebens ihm die Anregung zu seiner Komposition gegeben haben. Es war soeben von einem Ausmarsch der Schützen und der überstürzten Eile eines Allarms die Rede. Gab es im militärischen Dienst der Amsterdamer Schützen solche Anlässe, aus denen etwa Rembrandt Erfahrung und Motiv geschöpft hätte? Aus den zeitgenössischen Akten wissen wir, daß die Schützen auf Sammelplätzen zusammentraten. Als Bürger wohnten sie nicht in Kasernen, da sogar die geworbene Stadtmiliz keine Kasernen hatte, sondern jeder einzelne sich für Kost und Wohnung selbst zu sorgen hatte. Diese Sammelplätze hießen „Rendevousplaetsen" oder „Loopplaetsen". Für die Stadtmiliz kennen wir diese Oertlichkeiten genau. Es waren für ihre fünf Kompagnien, die es 1654 gab, fünf Plätze: der Dam, der Prinzenhof, das Haus der Ostindischen Kompagnie, das Haarlemer Thor, Doelen und Arsenal am Zingel (Bontemantel I 218). Die Sammelplätze für die Schützen sind mir nicht bekannt; es muß aber in jedem der zwanzig Wijken ein Platz für den Appell jeder Kompagnie bestimmt gewesen sein. Hier traten sie im Fall von Brand oder sonstigem Allarm zusammen. Von hier aus bezogen sie auch, wenn die Zeiten darnach waren, und es so angeordnet war, die Wache an den Stadtthoren, wobei sie durch die Stadt marschierten, und sie wurden dann zu gegebener Frist abgelöst. Vielleicht, daß die zwiefache Zugsrichtung auf dem Rembrandtschen Bild, von der weiterhin (S. 282) gesprochen wird, als ein Zusammentreffen der Kompagnieteile, der Korporalschaften, am „Rendevousplaets" zu erklären ist. Neben diesem unregelmäßigen Dienst beim zufälligen Aufruf des Allarms gab es nun aber regelmäßige Ausmärsche und Paraden, und die hauptsächlichste, bei der Bevölkerung besonders beliebte, war die Kirchweihparade im September. Während der „kermis" rückte jeden Tag eine von den zwanzig Kompagnien aus; später in den fünfziger Jahren,

als, wie erwähnt, die Zahl der Kompagnien erhöht wurde, rückten sogar, um der Parlamentsherrschaft auch den äußeren Glanz zu sichern, halbe oder ganze Regimenter zur Kermisparade aus. Bontemantel nennt in seinen Memoiren diesen Paradeaufmarsch: cierelijk in de waepenen comen, was wohl Paradeanzug und Gala bedeutet, und bei Gelegenheit setzt er die wirkliche soldatische Tüchtigkeit in Gegensatz zur „bravaede op de parade“. Künstler und Kinder pflegen ihren besonderen Genuß an der Augenweide solcher Schaustellungen zu haben, und die Vermutung wird wohl nicht zu kühn befunden werden, daß Rembrandt in der Nachtwache einen Ausmarsch zur Parade, worauf die Gewähltheit der Kostüme deutet, und vielleicht zur Kirchweihparade, wofür die reichlich animierte Stimmung spricht, gemeint habe*). Oder aber man nimmt an, daß diese besonderen militärischen Schauspiele mit den Eindrücken und Erinnerungen eines Allarmaufbruchs zu dem Ganzen der Anschauung zusammengeflossen sind, wie sie Rembrandt für die Nachtwache gefiel.

*) Die Schützenparade scheint nicht nur in Amsterdam, sondern auch in den anderen Städten eine regelmäßige Nummer der Kirmeßfestlichkeiten gebildet zu haben. Von Leyden und vom Haag liegen ausdrückliche Zeugnisse vor. Im Haag wurde die Kirmeß im Mai gefeiert, und die Schützen pflegten dabei in Reih und Glied mit Gewehren oder Lanzen aufzuziehen. Dieser Parade ging wochenlanges Exerzieren voraus, wobei mehr gekneipt wurde, als dem Geldbeutel der Schützen zuträglich war. Die Schützen waren wenigstens im Haag sehr oranisch gesinnt; nach dem Ende der statthalterlosen Zeit wird erwähnt, daß sie bei der Kirmeßparade vor dem Schloß in Gala mit Federbüschen und Schärpen defilierten, Salven abgaben und dasselbe darnach vor den fremden Gesandtschaften wiederholten. Hierüber die Memoiren in Versen von Konrad Droste (1642—1734), von Fruin neu herausgegeben, Overblyfsels van Geheugchenis, Leyden 1879. Vers 4290 ff. (I 148) und die Anmerkungen II 425 nebst der Stelle aus Jaucourts Memoiren, ebenda II 448.

Die Oertlichkeit der Nachtwache.

Für seine siebenzehn Modelle hatte sich Rembrandt eine lebhaft bewegte Komposition ausgedacht. Sie hätte Gelegenheit gegeben, in die Farbe zu gehen und reich zu wirken. Indessen war der Rembrandt des Schützenbildes kein anderer als, den wir die Jahre daher kennen gelernt haben mit seiner Vorliebe für dunkele Gründe, für Brechen der Lokalfarben oder auch für starke Farbe im beleuchteten Vordergrund, mit all den Idiosynkrasien, die er den verschiedensten Stoffen und Inhalten gegenüber gewähren ließ. Die Frage war also, zwischen seinen Neigungen und dem von außen gekommenen Gegenstand der Bildnißaufgabe eine Ausgleichung zu finden, die Schützen durch irgend eine Zubereitung seiner künstlerischen Phantasie schmackhaft zu machen oder seine Phantasien soweit räumlich zu verwirklichen, daß das Resultat halbwegs natürlich aussah.

Durch unsere Erziehung am Latein der Kunstgeschichte, der antiken und italienischen Kunst, ist unsere Vorstellung über die Konzeption von Kunstwerken gewöhnt worden, allemal von der scharf umrissenen Gestalt und dem ebenso deutlichen Raum, den sie suggeriert oder fordert, auszu-

gehen. Es ist daraus eine Art Verwirrung in den Köpfen Unberufener entstanden und ein ewiges Gerede von Raum und Tiefenanregung, und wir haben erlebt, daß man auch Rembrandt und die Nachtwache in diese Zwangsjacke hat pressen wollen. Hiergegen ist zu sagen, daß Rembrandts Keimvorstellungen, die Urzelle seiner künstlerischen Gedanken nicht die Figur und nicht der Raum ist, sondern eine Vision von Hell und Dunkel. Wenn wir sein Licht zuvor ein metaphysisches Prinzip genannt haben, so ist es sein Dunkel nicht weniger, und so ist sein Raum ein irrationaler, ein Nichtraum,

„ein Unbetretenes, nicht zu Betretendes,
ein Weg ins Unerbetene, nicht zu Erbittende."

Weil nun aber der Raum eine notwendige Form unserer Anschauung und gar der malerischen Anschauung ist, müssen jene elementaren Faktoren materialisiert und rationalisiert werden. Licht und Dunkel sind die Erstgeborenen; aber nur im Raum, an seinen Körpern und Gestalten zeigt sich uns ihre Wirkensweise. Raum und Figuren sind für Rembrandts Genius sozusagen Hülfskonstruktionen, um den Inhalt seiner künstlerischen Vorstellung offenbar zu machen. Der Prozeß von Licht und Dunkel bestimmt, was an Figuren und Raum gebraucht wird, wie die Figuren aufgestellt werden, wie der Raum zu gestalten sei. Nicht die Figuren sind es, die uns Raumvorstellung durch ihre Haltung und Bewegung vermitteln, sondern der Raum ist zwillingsgeboren mit ihnen aus der gemeinsamen mütterlichen Urvorstellung von Licht und Dunkel.

So ist es zu erklären, daß unter den Beurteilern der Nachtwache keineswegs Klarheit und Uebereinstimmung besteht, wie Rembrandt Raum und Oertlichkeit gemeint und ausgedrückt habe. Dies ist nicht allein unsere Schuld. Rembrandt ist nicht immer von der Natürlichkeit ausgegangen, sondern hat seine Vorstellungen in ein Natürliches übersetzt, soweit es ihm notwendig schien, um verstanden zu werden. Wobei hinzuzufügen wäre, um Mißverständnissen vorzubeugen und Verwechslungen mit dem Unvermögen „idealistischer" Modernen auszuschließen, daß Rembrandt eine un-



62 Kopie der Nachtwache von G. Lunden London

geheuere Kenntniß des Wirklichen besaß und also leicht die entsprechende Naturform für seine Vorstellungen fand.

Das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, welches die irrige Bezeichnung ‚Nachtwache' aufbrachte, glaubte, der Vorgang des Schützenauszugs spiele in einem geschlossenen Innenraum, der entweder durch hohe Fenster oder durch Fackeln, die allemal auf der Seite des Beschauers anzunehmen wären, beleuchtet sei. Diese Ansicht findet man noch im neunzehnten Jahrhundert von Smith, Burger-Thoré, A. Springer vertreten. Sie sagen, es sei eine geschlossene, hohe Halle gemeint. Wenn schon Vosmaer anderer Ansicht war, so ist heute, nachdem 1889 der trübende Firniß des Bildes, welcher schon Reynolds eine so große Enttäuschung bereitete und allenfalls ein Mißverstehen entschuldigen mochte, transparent gemacht worden ist, die ältere Ansicht wohl allgemein aufgegeben. Vosmaer beschreibt die Szenerie folgendermaßen (2. Ausgabe S. 222): „der Ort der Handlung ist keine Halle und kein Hof. Es ist die Fassade eines öffentlichen Gebäudes, sei es des Schützenhauses (doelen), sei es des Wachtlokals. Das beweist der Fußboden des Vordergrunds, die Stufen, die zum Eingang führen und die Art dieses Eingangs selbst; es ist ein äußeres Thor, wie es deren viele im Renaissancestil in Holland giebt; endlich die Umgrenzung des Vorraums mit Prellstein und Kette, wie das vor den Häusern gewöhnlich war. Das Thor bildet den Hintergrund des Gemäldes." Gegen diese Beschreibung Vosmaers wäre nichts zu erinnern, wenn nicht ein großer Einwand bestünde, daß sie nämlich nicht das Rembrandtische Gemälde beschreibt, sondern eine kleine Kopie desselben, die sich jetzt in London in der National Gallery befindet und dem G. Lunden zugeteilt wird. Diese alte Kopie, die in der helleren, etwas glasigen Färbung des späteren siebenzehnten Jahrhunderts, verwandt der Art des jüngeren Mieris etwa, gemalt ist, giebt die Einzelheiten vielfach deutlicher als das Original, wenigstens als der jetzige Zustand des Originals. Auf dieser Kopie sieht man ganz genau das abgrenzende Gitter vorn links und im Hintergrund einen überwölbten Durchgang, dessen dem Beschauer zugekehrte rechte Stirnwand durch einen säulen-

artigen Eckpfosten mit darüberlaufendem Gebälk und weiterhin nach rechts durch einen Mauerpfeiler gegliedert wird. Diese Stirnwand samt ihrer Gliederung ist auf dem Original ebenso zu sehen; dagegen ist weder die Wölbungslinie des Durchgangs oder Chors noch das Gitter vorn links zu erkennen. Auf diese Unterschiede zwischen Original und Kopie ist neuerdings in einem Zusammenhang, auf den ich an anderer Stelle dieses Buches eingehen werde, die Behauptung gegründet worden, die Kopie habe ihre Vorlage korrigiert und da, wo Rembrandt absichtlich undeutlich und unentschieden sei, einen „architektonischen Kommentar" gegeben. Sie habe, was Rembrandt mit Willen unklar gelassen, ob ein Innen- oder Außenraum gemeint sei, zu Gunsten der Annahme eines Außenraums abgeändert und deutlich ein Chor hingemalt, was nun sofort an eine Gracht und Brücke davor denken lasse. Diese Meinung ist indessen teils unrichtig, teils zu weitgehend. Wenn die Kopie das Helldunkel Rembrandts zu sehr gelichtet hat, was eben dem späteren Geschmack, ja schon dem bei den Zeitgenossen vorherrschenden entsprach, so ist dies doch eine andere Art Korrektur als es die Freiheit wäre, Einzelheiten der Räumlichkeit abzuändern oder zu präzisieren. Und auch die angeblich „absichtliche" Unentschiedenheit Rembrandts ist nicht derart, daß sie nicht aus der Betrachtung des Bildes selbst und der Vergleichung mit anderen Werken des Künstlers beseitigt und auf ihre wahre Meinung erkannt werden könnte. Das Gemälde selbst bietet folgende Anhaltspunkte. Die rechte Seite des Hintergrunds, die wir an der Kopie als die rechte Stirnwand des Durchgangs bezeichneten, tritt sehr viel deutlicher hervor als die ganze linke Hälfte. Die Deutlichkeit nimmt aber von rechts nach links nicht allmählich ab, sondern mit einem Mal hört jede Unterscheidung und Gliederung auf, was denn zu dem Eindruck führt, als fange hier der Raum an, sich plötzlich zu vertiefen und in einen tunnelartigen Durchgang zu verlieren. Daß Rembrandt die Hintergrundsarchitektur so verstanden habe und den Tunnel oder das Chor so gemalt habe, wie ihn die Kopie zeigt, wird weiter fast gewiß, wenn man die Haltung und Hantierung der Hintergrundsfiguren, die über den Köpfen des Leutnants

und Hauptmanns erscheinen, aufmerksam beobachtet. Es sind die drei Figuren (von rechts nach links), erst der der Säule zunächst, dann der links neben diesem, schließlich der Fahnenträger. Der erste nämlich hält seine Lanze gesenkt, in einem kleinen Winkel zur Horizontalhaltung, der zweite hat seine Lanze eben in die Höhe genommen und ist im Begriff, sie zu schultern. Der Fähnrich hält seine Fahne hoch. Offenbar sind hier drei Stadien derselben gemeinsamen Bewegung zu erkennen. Indem die Soldaten genötigt waren, in dem gewölbten Durchgang Lanzen und Fahne zu senken, damit sie nicht an die Decke anstießen, hält nach dem Durchschreiten des Gangs einer noch die lange Lanze horizontal (was doch sehr seltsam und nur durch die eben gemachte Voraussetzung zu erklären ist), der zweite nimmt die Waffe in die Höhe, der Fähnrich ist bereits in die normale Haltung zurückgelangt. Aus dieser Beobachtung scheint mir hervorzugehen, daß Rembrandt nichts unklar gelassen hat, und daß der dunkle Durchgang, wie ihn die Kopie sehen läßt, authentisch ist. Ob man sich unter der Architektur des Hintergrunds die Stadtmauer mit einem Thor oder den Eingang des Schützenhauses oder einen beliebigen gewölbten Durchgang vorzustellen habe, ist unwichtig. Jedenfalls ist die gemeinte Szene das Freie, die Straße und kein Binnenraum. Des weiteren aber muß doch beachtet werden, daß Bogenöffnungen als Hort des tiefsten Schattentons ein regelmäßiges Inventarstück von Rembrandts dunklen Hintergründen und fast ein Lieblingsmotiv sind. Schattentiefen, die, wo es der Stoff erlaubt, durch Betthimmel und Bettvorhänge, durch Grotten und Höhlen, durch Wolken und Bäume erzielt werden, lassen sich unter anderen Verhältnissen durch Thor- und Fensteröffnungen gewinnen, von deren Dunkel eine beleuchtete Figur sich abhebt. Die zum Fenster heraussehende Halbfigur kommt auf Gemälden und Radierungen zahllose Male vor. Als selbständiges Motiv zeigen das Bildniß im dunklen Fensterrahmen das berühmte Damenporträt mit dem Fächer (Buckingham Palace, London) und die beiden Mädchen in Wiener Privatbesitz und in Dulwich College (Rembrandtwerk IV Nr. 299 und 300). Von Porträts mit einem dunklen Grund von Nischen und

Thoren war schon früher die Sprache. Der drohende Simson des Berliner Museums steht vor einem dunkelen Thor, und die sogenannte Judenbraut mit den schönen Haaren (B 340) sitzt vor einer dunkeln gewölbten Rundbogennische. Das Petersburger Gemälde der Parabel von den Arbeitern im Weinberg hat rechter Hand einen sich verlierenden schwarzen Gang; auf der Samariterinradierung (B 71) sitzt Christus vor einer schattenden Gewölberuine. Besonders aber liebt Rembrandt das Hervorquellen mehrerer oder vieler Figuren aus dunkelen Thüren, Hallen, Gewölben. Hierfür bieten eine Anzahl Radierungen deutliche Belege. So die Enthauptung Johannis des Täufers (B 92) mit ihrer in Dunkel endenden gewölbten Halle, die Tobiasfamilie (B 43), die sich aus der Thür drängt, um den davonfliegenden Engel zu verehren (hier kumuliert mit einer aus dem Fenster sehenden Gestalt). In Wiederholung, also gedoppelt zeigen das Motiv der dunkelen Nischen, Thore, Durchgänge die Tempelpräsentation (B 49, besonders im zweiten Zustand, Rovinski 166), das Ecce homo (B 77) höchst wirksam hinter Pilatus und unten als Zugang für die unabsehbar zuströmende Menge, schließlich das Hundertguldenblatt (B 74), von dessen Anfängen manche glauben, daß sie in die dreißiger Jahre zurückreichen. Diese Beispiele datieren aus den Jahren, die der Nachtwache meist kurz vorangehen, einige aus den nächstfolgenden; aus ihnen hebt sich die Nachtwache als das großartigste Beispiel der Verwendung des Tunnel- oder Bogenmotivs heraus, welches wie ein Reservoir die dunkelsten Schattentiefen aufsammelt, von denen eine Figurenmenge sich ablösend nach vorn drängt, um zum Lichtbereich des Vordergrunds zu gelangen. Während Hintergrund und Seiten im Schatten gehalten sind, treten die Figuren der Mitte vorn in eine Zone hellsten, grellen Lichtes. Die Quelle dieses Lichts ist vorn beim Beschauer etwas von links her angenommen, wie die Schlagschatten erkennen lassen. Das Licht kommt nicht aus bedeutender Höhe; sonst würden die Hutkrempen längere Schatten über die Gesichter werfen. Die Lichtrichtung wird des weiteren dadurch deutlich gemacht, daß die gestikulierend erhobene, beleuchtete linke Hand des Hauptmanns ihren Schatten auf den Rock des

63 Der Prediger Sylvius Radierung



64 Ausschnitt aus dem Hundertguldenblatt Radierung
vgl. Nr. 91

ihm zur Seite schreitenden Leutnants wirft. Ein solcher Handschatten mit der deutlichen Fingersilhuette ist auch sonst, und allemale, um die plastische Wirkung einer Gestalt oder Gruppe zu steigern, von Rembrandt beliebt worden. Es giebt zwei Beispiele aus den vierziger Jahren. Die Porträtradierung des Jan Sylvius (B 280), wo die rechte Hand bekräftigend vorgestreckt erscheint und den Schatten ihrer fünf Finger über das Oval des Rahmens wirft. Das andere Beispiel findet sich auf dem Hundertguldenblatt (B 74), wo neben dem Pfeiler, auf den der Heiland sich stützt, rechts eine arme Frau betend ihre mageren Arme zu ihm emporhebt. Der Schatten ihrer gefalteten Hände fällt auf den unteren Teil von Christi Gewand*).

In allen diesen Fällen erlaubt der Schatten ohne weiteres, Herkunft und Richtung des Lichtes festzustellen. Die Frage bleibt indessen übrig, was für eine Art von Licht gemeint sei.

In den ersten hundert Jahren ist es Niemanden eingefallen, an künstliche Beleuchtung zu glauben und die Darstellung einer nächtlichen Szene anzunehmen. Es hat sich eine Tuschskizze erhalten, die sich der Hauptmann des Rembrandtischen Schützenstücks selbst in ein Album malte oder malen ließ. Die Beischrift dieses Blattes spricht nicht von einer ‚Nachtwache‘, sondern lautet: „Schets van de Schilderije op de groote Sael van de Cloveniers-Doelen, daerinne de Jonge Heer van Purmerlandt, als Capiteyn, geeft last aan zijnen Lieutenant, de Heer van Vlaerdingen, om sijn Compaignie Burgers te doen marcheren," also Skizze nach dem Gemälde, worin der Junker van P. als Hauptmann dargestellt ist, wie er seinem Leutnant Befehl erteilt, seine Kompagnie „Burgers" marschieren zu lassen**). Noch 1758 spricht ein Maler mit dem stolzen Namen van Dijk,

*) Ein sehr auffälliger Figuren- und Handschatten später auf der Radierung B 76 von 1655, Christus vor dem Volk, an der Figur der rechten Seite unter der Terrasse vor der Treppe. Das Motiv der Sylviusradierung, die aus dem Rahmen herausgestreckte Hand, hat schon Franz Hals in dem kleinen Berliner Ovalporträt von 1627 (Nr. 766).

**) Meijer in Oud Holland IV (1886) S. 204.

der die Gemälde des Amsterdamer Rathauses zu restaurieren hatte und eine Beschreibung derselben herausgab, von dem Rembrandtschen Schützenstück, das er ebenfalls restauriert hat, und seiner Beleuchtung und bezeichnet sie als starkes Sonnenlicht, „zeer fors" von Farbe. Weiterhin hing es vielleicht weniger mit der Veränderung und Trübung des Bildes zusammen als mit dem Geschmack an komplizierten nächtlichen Beleuchtungen, Feuersbrünsten, wie ihn bei uns Dietrich und Trautmann vertreten, daß man auch Rembrandt eine „Nachtwache" zutraute. Sobald wir uns aber der Lichtdisposition von Gemälden, wie die Ausweisung der Hagar, das Noli me tangere, das Bild von Maria und Elisabeth, und vielfacher Bildnisse erinnern, verliert das Schützenstück seine für auffällig gehaltene Sonderstellung. Die Neigung, immer mehr Teile seiner Bilder zu verdunkeln und das Licht in seinem Platz zu verengen, hat Rembrandt zur Bevorzugung von Früh- oder Abendstimmungen geführt, die ihm ermöglichten, dämmernde Schattenmassen zusammenzuballen. Die Dämmerstunde hat ihn unaufhörlich beschäftigt; auch mag er seine Beobachtungen an nächtlich dunkelen Räumen mit künstlichem Lichteinfall vermehrt, vielleicht wirklich auch einmal eine nächtliche Runde von Schützen bei besonderer Beleuchtung gesehen haben. Nach allem aber muß man festhalten, daß er für sein Schützenstück das Licht als Sonnenlicht verstanden habe. Er wählte die Oertlichkeit so, daß sie Gelegenheit und sozusagen Sammelbecken für starke Schattentiefen darbot; dann nahm er Sonnenaufgangs- oder Sonnenuntergangslicht an, wo die Lichtstrahlen nicht hoch über horizontal auftreffen (Smith, S. 60 erklärt es für Abendsonne), beschränkte aber den Beleuchtungskreis auf die Mitte, von wo der Lichtgang nach rechts sich verliert. Die linke Seite und der Hintergrund sind dunkler. Diesen Lichteinfall schräg von links her kann man sich beliebig motiviert denken, etwa so, daß das Licht aus einer gegenüber sich öffnenden Gasse dringend bei dem Tiefstand der Sonne durch die beiden Häuserreihen der Gasse eingeengt und kanalisiert wird.

Das Gemälde sollte also nach Rembrandts Vorstellung einen sehr frühen oder sehr späten Ausmarsch der Schützen, aber jedenfalls bei

Tageslicht, zeigen *). Es ist nichts anderes als Bequemlichkeit und der Vorteil einer kurzen Bezeichnung, wenn wir, der eingerissenen übelen Gewohnheit folgend, das Gemälde als Nachtwache zu bezeichnen fortfahren.

---

*) Man darf hinzufügen, daß, wenn Nacht gemeint wäre, Laternen oder Fackeln auf dem Bild nicht fehlen würden, die ja häufig genug bei Rembrandt vorkommen. In einem Budget des Kriegsrates von 1652, das von Bontemantel I 205 mitgeteilt wird, sind 1000 fl. für Laternenträger ausgeworfen.

Die Verteilung der Figuren im Raum.

Die Zahl der Personen, die Rembrandt auf seinem Schützenstück zu porträtieren hatte, und die dafür bezahlten, war sechszehn oder siebenzehn. Betrachten wir aber das fertige Gemälde, so gewahren wir eine weit größere Anzahl Figuren. Zählt man alle, auch die nur teilweise sichtbar sind, zusammen, so kommt man auf neunundzwanzig; ja es müssen ursprünglich sogar zweiunddreißig gewesen sein. Das Gemälde ist nicht vollständig und unversehrt. Als es im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von seinem ersten Aufstellungsort, dem Schützenhaus, in das Amsterdamer Rathaus verbracht ward, fand man gut, um das Format dem gewählten Platz anzupassen, die Leinwand um einiges zu beschneiden. Auf diese Weise sind an der linken Seite, wie die Kontrolle durch die alten Nachbildungen beweist, drei Figuren abgeschnitten worden. Mit dem Plus dieser drei Figuren ergiebt sich also die Thatsache, daß Rembrandt doppelt so viel Figuren auf sein Bild gemalt hat, als von ihm verlangt wurde und als ihm bezahlt wurden. Was ist der Grund dieser auffälligen Menge von Zaungästen, die sich der Künstler in sein Bild einlud, warum verlangte ihn nach dieser freiwilligen Arbeit, nach dieser Ueberschicht?

Viele, auch Kenner, sind der Meinung, Fragen dieser Art dürfe man nicht an Rembrandt stellen. Unter den Malern des siebenzehnten Jahrhunderts sei er, was Ludwig XIV unter den Fürsten; statt der Vernunft gelte das ‚tel est mon plaisir‘ seiner suveränen Willkür und Laune, welche Ueberlegungen unzugänglich sei. Aber, die so meinen, täuschen sich. Wo künstlerische Dinge in Frage kommen, finde ich Rembrandt von einer eisernen, einer geradezu furchtbaren Konsequenz und von umständlicher, grüblerischer Ueberlegung. Man darf nicht zweifeln, daß er seine Gründe gehabt hat, die vielen überzähligen Figuren in sein Gemälde aufzunehmen; auch ist es nicht schwierig, die Gründe nachzurechnen und einzusehen.

Rembrandt will eine Geschichte erzählen, kein Gruppenbildniß malen; er will eine Historie geben, den Aufbruch einer Schützenkompagnie schildern. Wenn er um der Einheit der Wirkung willen an den Porträts der Schützen das Porträtmäßige bis zu einem gewissen Grad zerstörte, gleichwohl aber die Protagonisten nicht ausscheiden und in der Masse aufgehen lassen mochte, so konnte er doch die Statisten vermehren, um das eigenwillige Interesse der Einzelrollen durch das Massenaufgebot zu parieren, um den Dialogen und Konversationen Weniger eine Massen- und Volksszene hinzuzufügen. Ansätze, das Nebeneinander von Bildnißfiguren zu beleben, hatten wir schon bei anderen beobachtet; um die Isokephalie einer Aufstellung in Reih und Glied zu vermeiden, war man zum Wechsel sitzender und stehender Figuren, zur Lockerung und Unterbrechung der Vorderreihe gekommen, um einen Durchblick nach hinten zu öffnen. Dieses Bemühen steigernd, hat Rembrandt die Gruppensilhuette durch das Zufügen unerwachsener Figuren, durch Kinder oder auch durch Hunde bereichert, was dann van der Helst alsbald aufgegriffen und nachgemacht hat. Seine Schützenkompagnie des Roelof Bicker*) hat einen Knaben, einen Negerpiccolo und einen schönen Pudel; auch bringt er dann aufwartende Personen, wie auf dem Schützenmahl den einschenkenden Diener und die Frau mit der Pastete, derart wie auf den

*) Wir sahen zuvor, daß dieses Werk van der Helsts erst nach der Nachtwache zu datieren sei.

Regentenbildern immer schon die Bedienung mit in das Gruppenbild aufgenommen worden war. Alles das genügte aber Rembrandt nicht: ein paar Kinder und ein Hund zwischen den Gestalten der Erwachsenen hätten das Bild lebhafter gemacht, aber seinen Karakter nicht verändert. Er wollte nun einmal keine sechszehn Bildnisse, er wollte diesen Philistern, die ihm für ihr Geld einen Wechsel auf bildliche Unsterblichkeit präsentierten, und die ihm als armselige Akteure erscheinen mochten, den Gefallen nicht thun; er wollte sie in andere, bescheidenere Rollen in dem Stück, wie er es im Kopf hatte, hineinzwingen. Und nun schob er, genau wie er in seiner Farbengebung alles mit halben, viertels und achtels Tönen verband, zwischen die Hauptpersonen Nebenfiguren, so viele, daß man Mühe hat zu sagen, welches die sechszehn oder siebenzehn Hauptfiguren sind, die ihre Plätze bezahlt haben. Es war die Illusion einer bewegten Menge, die er hervorzubringen wünschte. Eine Menge ist etwas anderes als die Summe von so und so viel einzelnen; sie ist ein neues, besonderes Wesen mit besonderen Stimmungen, Empfindungen, Leidenschaften. Sie hat eine Psychologie anderer Ordnung als die des einzelnen Menschen, indem durch eine Art Ansteckung und Berauschung die Masse veränderter und gesteigerter Kraft und Willensrichtung fähig wird. Der Massenvorstellung und -empfindung entspricht dann für das Auge die Massenerscheinung, die nicht durch ein Plus neuer Köpfe und Beine allein auszudrücken ist. Für dieses in seiner Sonderart von Rembrandt völlig erfaßte Objekt brauchte er Füllfiguren und, entsprechend dem großen Unterschied zwischen dem wohleinstudierten Chorus einer Sängerschaar und dem Gebrüll oder Gemurmel einer beliebigen Menge, unbestimmte Andeutungen, die anderes und mehr erraten lassen als das deutlich sichtbar Gemachte. Also unartikulierte oder halbartikulierte Gesichter, Köpfe, die überschnitten sind und nur stückweise sichtbar werden, Körper, die, halb oder viertels angedeutet, die Vorstellung einer nach der Tiefe sich verlierenden größeren Anzahl wecken. Auf diese Weise sucht Rembrandt seine Schützen in die Anforderung der ihm vorschwebenden Gesamtszene einzunivellieren. Hiermit hängt aufs engste die weitere Frage zu-



sammen, welcher und wie viel Platz im Gesamtraume den Figuren zu gewähren, welches Verhältniß dem Figürlichen innerhalb der Gesamtfläche des Bildes anzuweisen sei.

Die lebensgroßen Gestalten der Schützen nehmen auf dem Bild ungefähr die Hälfte der Höhenausdehnung ein. Im heutigen Zustand, der, wie gesagt, in Folge der Verstümmelung nicht mehr der ursprüngliche ist, erscheinen sie etwas größer, als von Haus aus beabsichtigt war. Eine Horizontallinie, die die jetzige Bildfläche in zwei gleiche Hälften teilen würde, durchschneidet das Gesicht des Hauptmanns unter der Nase, während ursprünglich sein Gesicht und sein Hut in die untere Bildhälfte fiel. Wozu, darf man fragen, der große leere Raum über den Köpfen, da doch die anderen Schützenmaler, die Porträts gaben und nichts weiter, nicht entfernt so viel Luft über den Köpfen ließen und ihre Schützenstücke niederer im Rahmen hielten? Der leere Raum in der Höhe sieht bei Rembrandt noch leerer aus, weil nach links alle Gliederung aus der Hintergrundsarchitektur verschwindet, und das Dunkel undurchdringlich wird. Ein holländischer Kritiker*) hat geglaubt, antworten zu können, die angewiesene Wandfläche des Kloveniersdoelen sei maßgebend gewesen und habe die Höhe der Leinwände bei Rembrandt, Backer, Elias gefordert. In der That sind die betreffenden Schützenstücke der beiden Letztgenannten ungewöhnlich hoch und erreichen fast, wenn auch nicht ganz, das Höhen- und Breitenverhältniß der Nachtwache**). Indessen ist Rembrandt der einzige, der die oberen Teile völlig verdunkelt hat, und daß für ihn wenigstens keinerlei äußerer Zwang als Erklärung dienen kann, sieht man an dem gleichzeitigen Dresdener Gemälde, das die Eltern Simsons den Engel verehrend darstellt. Auch hier füllen die lebensgroßen Figuren nur die Hälfte der Bildhöhe. Ueberhaupt zeigen zahlreiche Beispiele, wie Rembrandt in aller Freiheit den

*) Six in Oud Holland XI (1893) p. 98 f.

**) Die ursprünglichen Maße der Nachtwache werden zu 3,87 m Höhe und 5,02 Breite angenommen. Die Stücke von Backer und Elias im Stadthaus messen 3,58 Höhe auf 4,97 und 3,40 auf 5,25. Diese Maßangaben nach Lafenestre & Richtenberger, la Hollande 318 f.

Raum um ein Vielfaches der Figurengröße erhöht, so daß für Darstellungen mit vielen Figuren fast ein System derart ausgebildet ist. Auf der frühen Tempelpräsentation (Haag) ist das Figürliche eine kleine helle Stelle inmitten einer in entschwindende Höhen sich aufbauenden Kirchenarchitektur. Noch 1644 erscheint dieses Verhältniß in dem Bild Christi und der Ehebrecherin (London) unverändert: der große leere obere Raum zeigt links ein undurchdringliches Dunkel, rechts ein Gefunkel bläulicher und bernsteinfarbener Töne, das von dem phantastischen Thron des Oberpriesters der Synagoge ausgeht. Das späte Riesenbild der batavischen Verschwörung, das, um die lebensgroßen Figuren herum abgeschnitten, als trauriger Rumpf in Stockholm sich erhalten hat, war nach Ausweis einer Skizze ursprünglich unten und oben mit großräumiger Architektur ausgestattet. Dasselbe Verhältniß kleiner Figuren inmitten weiter Räumlichkeit zeigen in den dreißiger Jahren unter den Gemälden Diana und Aktaeon, die Findung Mosis, die Grisaille der Täuferpredigt, unter den Radierungen die nächtliche Verkündigung an die Hirten. Bei Velazquez hat man beobachtet, daß in seinen Gemälden der Raum sich immer mehr erweitert. „In den ältesten ist die Gruppe wie eingepackt im Rahmen; der Scheitel der Porträtfiguren reicht bis nahe an den oberen Rand; in einigen der letzten reichen die Figuren nicht bis zur Mitte der Leinwand.“ Nach einer vergleichenden Berechnung sinkt im Lauf seines Schaffens die Scheitelhöhe seiner Figuren im Verhältniß zur Höhe des Bildes von 5/6 und 3/4 auf 3/8, also um mehr als die Hälfte*).

Verhältnisse wie diese nähern sich der landschaftlichen Gewöhnung und ihrer Staffagebehandlung des Figürlichen, wie denn mehrere der zuvor genannten Werke Rembrandts auch als Landschaften mit Staffage aufgefaßt werden können. Für diesen Fall ordnet sich natürlich die Figur der Umgebung im selben Maß unter, wie denn weiter in der Landschaft sich die Erde mit ihren Bäumen, Bauten, Bergen dem Himmel mit seinen Wolken

---

*) Justi, Velazquez II 16.

und Lichterscheinungen unterordnen mag. Da der Himmelsraum mit seinen atmosphärischen Aeußerungen die Voraussetzung und der Regulator aller landschaftlichen Stimmung ist, so finden wir auf holländischen Landschaften bereits 1/3, ja 1/5 Erde gegen 2/3 und 4/5 Luftraum.

Kehren wir zur Nachtwache zurück, wo dieses Verhältniß als ein gleichhälftiges bezeichnet werden kann, so ist klar, daß der große dunkle Raum, der die Figuren umgiebt, Rembrandt als Stimmungsfaktor ebenso notwendig schien wie der Himmel für eine Landschaft (soweit man sich nicht auf das Koloristisch-Dekorative beschränkt, wobei denn freilich der Himmel entbehrt werden kann). Daß er ausschließlich an Stimmung dachte, und jeder Gedanke, durch Karakteristik, Psychologie, Mannigfaltigkeit des Individualausdrucks zu wirken, ihm fern lag, zeigt, daß bei dem Zwangskarakter seiner künstlerischen Vorstellung der Bildnißauftrag so gut wie nicht vorhanden war. Dies war einfach an ihm abgeglitten. Stellt man sich vor, es wäre der Nachtwache widerfahren, was mit dem Gemälde der batavischen Verschwörung geschah, das Bild wäre über den Köpfen der obersten Figuren abgeschnitten worden, so würden die Gestalten wie mit heiseren Stimmen, klanglos, tonlos vor uns stehen. Rembrandt brauchte den figurenleeren Raum gleichsam als Hohlraum und Resonanzboden, damit das, was die Figuren an ihrer Stelle zu sagen und zu tragieren haben, Fülle und sonoren Klang gewinne. Jene Dunkelheiten sind die stimmungweckende Begleitung; in seiner Phantasie sind sie das erste, wie bei einem Musiker, der lang hin und her moduliert und phantasiert, ehe sich ihm bestimmte Tongruppen verdichten, phrasieren, Melodie werden. Also nicht nur nichts Willkürliches ist der große dunkle Raum: er gehört zu den Lebensbedingungen des Gemäldes; er giebt den Figuren die ihnen notwendige Luft und isoliert sie von schädigender Nachbarschaft, wie manche Maler der subtilen Wirkung ihrer Bilder zu Liebe Rahmen aus Peluche oder gemalte Rahmen erfinden. Auch ist er kein Vacuum, kein totes, undurchsichtiges Lagern der Dunkelheit, sondern ein lebendiges Fluten und Vibrieren, aus dem ein Leuchtendes, ein Sichformendes, aus dem endlich die Gestalt hervortaucht.

Was Rembrandt durch die Dunkelheit gewinnt, des „Basses Grundgewalt“, haben andere Maler, solche, die mehr mit Farbe als mit Ton arbeiten, sich durch andere Mittel gesichert. Bei Tizian und Rubens begegnet der Fall, daß sie durch eine Figur eine Fahne schwingen lassen, wenn sie ein lebhaftes Farbenanfluten als Stimmungsfaktor brauchen. Dieselbe Wirkung geht von großen Hintergrundsdraperien aus, von Vorhängen, Portieren, Kaminbehängen. Jan Steen z. B. hat gelegentlich, wo kein hochaufragender Betthimmel zur Verfügung war, um einen farbigen Ruhepunkt zu schaffen, in seine Bilder irgend eine rote, mauve- oder altgoldfarbene Draperie von oben herabhängen lassen. Eine Erfindung, die dann noch den weiteren Zweck erreicht, die Illusion zu steigern, indem gleichsam ein Vorhang sich hebt, der uns zu Zeugen eines von uns nicht erwarteten Vorgangs macht. Desselben Mittels hat sich auch Rembrandt in der kleinen heiligen Familie des Kasseler Museums bedient, wo ein roter Vorhang nach rechts zurückgerafft erscheint und Maria, die das Kind an sich drückt, und im Hintergrund Joseph mit Holzhacken beschäftigt sehen läßt. Ueberdies ist hier ein gemalter Rahmen der geschlosseneren Wirkung wegen hinzugefügt. Dieses Bild ist von 1646. Als Rembrandt einige Jahre früher an der Nachtwache arbeitete, lag ihm gleicherweise das illusionäre Bestreben im Sinn, mehr aber das visionäre, und er hatte eine Art Angst vor der Farbe*), die sich später verlor. In keiner Periode seines Schaffens war ihm das Helldunkel so sehr Hauptausdrucksmittel, war er so sehr auch in seinen Gemälden Radierer und entsprach der Formel Fromentins, daß er die flutende Nacht brauche, um Tag zu machen, „c'est par la nuit, qu'il a fait du jour.“ Dies ist der Grundkarakter der Nachtwache, der trotz aller Ablenkungen und Konflikte durchschlägt. Die Mittel des Künstlers arbeiten

*) Dies ist an der Umgebung seiner Schüler und Nachahmer besonders deutlich. Man sehe etwa Salomon Konincks Eremiten und Bols Ruhe auf der Flucht, beide in Dresden, 1643 und 1644 datiert. Auch wäre zu beachten, daß aus dem chronologischen Verzeichniß der Radierungen bei v. Seidlitz das Jahr 1641 als eines der fruchtbarsten an Radierungen sich ergiebt. Nächst 1630 enthält es die größte Zahl sicher datierter Blätter.

sich in die Hände. Er zog seinen Figuren das Porträtmäßige aus, um sie als Statisten zu gebrauchen, an denen man wie an einer Skala die Lichtabstufungen gegen das Dunkel hin messen kann, und er machte Nacht, um eine bewegte Menge in mächtiger Gesamtvision um so glaubhafter und illusionärer in das Licht hervortauchen zu lassen.

Die Nachtwache läßt einen Dualismus künstlerischer Vorstellungen erkennen, man kann sagen, sie leidet daran. So wie wir bis jetzt Rembrandts Gedanken zu verdolmetschen versucht haben, ist das Bild nicht bis zu Ende gedacht worden. Vielmehr traten kreuzende Vorstellungen dazwischen, die nach einer ganz anderen Richtung wiesen. Hieraus erklären sich die einander widersprechenden Urteile der Kritiker. Wenn man sich den Konflikt, der im Bild selbst zu Tag tritt, nicht deutlich macht, wird immer dem Ja des einen Beurteilers das Nein des anderen gegenüberstehen. So hat man Fromentin, der die Farbenqualität des Bildes leugnete und mit seinen Maleraugen nichts als Hell und Dunkel sehen zu können erklärt hat, entgegnet: Dies sei falsch, und das Gegenteil richtig. „In keinem zweiten Gemälde des Künstlers sei die Lokalfarbe so kräftig, so ausdrucksvoll.“ Es stünde um den wissenschaftlichen Karakter dieses Studienbereiches sehr übel, wenn es aus solchen kontradiktorischen Urteilen keinen Ausweg gäbe. Beide Ansichten können unmöglich Recht haben. Aber an beiden kann etwas Wahres sein, und die folgenden Betrachtungen werden die Schwierigkeit aufzuklären suchen.

Rembrandt mochte wohl den Auftrag, sechszehn Bildnisse zu schaffen, ignorieren. Aber dies hatte seine Grenze. Nach zwei Seiten gab es eine Schranke, einmal in der äußeren Rücksicht, die mindestens die Offiziere der Schützenkompagnie geboten, sodann in gewissen eigenen künstlerischen Neigungen auseinanderstrebender Richtung, die eben doch auch zum Wort sich meldeten. Wäre der Gedanke einer Massenszene konsequent durchgeführt worden, so hätte das Bild ein anderes Aussehen gewinnen müssen. Es hätte etwa werden mögen wie Velazquez' Spinnerinnen, wo die vornehmen Personen vom Hof, die die Teppichmanufaktur besuchen, ganz fern im Grund stehen,

indes im Helldunkel vorn lauter gattungsmäßige Figuren, Fabrikarbeiterinnen, gegeben sind. Auf ähnlichem Weg hätte sich ein Schützenzug komponieren lassen, wo die Schützen tiefer in das Bild gekommen wären, der Vordergrund aber wie bei einer Wachtparade von gattungsmäßigen Figuren, von der lieben Jugend und anderen Leuten, die nichts zu thun haben, eingenommen worden wäre. Oder auch der Vordergrund wäre frei geblieben, die unerwachsenen Figuren wären zwischen die Schützen, wie thatsächlich geschehen, verteilt, der ganze Trupp aber mehr in den Mittelgrund zurückgeschoben worden. Dieses letztgenannte Verfahren hat Rembrandt wiederholt angewendet. Doppelt in der großen Radierung des Ecce homo, deren Komposition wenigstens so Rembrandtisch ist als nur möglich. Der Vordergrund der Estrade, auf der Pilatus sitzt, bleibt frei; dann kommt die Hauptgruppe des Pilatus und der heischenden Juden. Gegen diese Gruppe flutet eine doppelte Brandung: oben die Menge der Soldaten, die Christum eskortieren, und unten im Hof die gewaltige Darstellung der schreienden und tobenden Volksmenge. Zweitens gehört die Berliner Täuferpredigt hierher, auf der der Vordergrund dunkel und nur von einigen Genregruppen belebt ist, während der Mittelgrund in heller Beleuchtung die Volksversammlung zeigt, die um den Redner geschart wie ein breites Band von Staffage sich durch die Landschaft zieht. Ferner darf man an das Hundertguldenblatt erinnern, obwohl hier noch stärker als in den beiden anderen Beispielen jede Figur individualisiert und psychologisch durchgearbeitet ist. Worauf es in der gegenwärtigen Betrachtung ankommt, ist, daß auch hier die Hauptszenen, nach dem Mittelgrund zurückgeschoben, ihr Licht aus einer Seitenkulisse empfangen.

Diesen Fällen und Möglichkeiten steht die Nachtwache mit einer gänzlich verschiedenen Behandlung gegenüber. Aus der Menge, die Mittel- und Hintergrund füllt, sind zwei Personen hervorgezogen und vorn an die Rampe der Bühne gestellt. Ja, sie scheinen aus dem Bild heraus uns entgegenzuschreiten. Jene, die Figuren der Menge, meint Blanc sehr richtig, versinken in die Tiefe der Leinwand; diese beiden aber bleiben nicht im Rahmen, sondern



65 Ecce Homo Radierung



66 Die Predigt des Täufers Berlin

drängen heraus. Das Licht, das sie beleuchtet, und die Schatten, die es hervorbringt, geben ihnen ein Relief, das sie mit Gewalt aus dem Bild herauszieht (une lumière ambrée . . . . fait sortir violemment du tableau le capitaine et le lieutenant)*).

In all den Jahren daher begegnen in Rembrandts Gemälden zweierlei Aeußerungsweisen seiner künstlerischen Leidenschaft. Die eine glaubt an das Einzelwesen, an sein Sonderleben und Stilleben, wie es in Licht und Farbe sprüht; sie giebt ihm den Genuß starker Beleuchtung und reicher Lokalfarbe, bald miniaturartig fein, bald breiter ausführend, derart, daß dieses sein Stillleben führende Einzelwesen allemal, in den Vordergrund gezogen, die Dunkelheit des Grunds als dienende Folie erhält. Die Uebertreibung in der Größe der Lichtabstufungen ist das Hauptmittel, ein kraftvolles Relief zu erzielen**). Beispiele sind die Ausweisung der Hagar in dem grellen Licht, das die Hauptfigur herausholt, die Haager Susanna und das Dresdener Bild der Eltern Simsons (das Opfer des Manoah). Dieses letztgenannte Bild mit seinen starkfarbigen, lebensgroßen Vordergrundsfiguren kann als direkte Studie für die Vordergrundbehandlung der Nachtwache angesehen werden. Es ist, als hätte Rembrandt es während der Vorbereitung der Nachtwache gemalt, wie die Franzosen sagen, „pour se faire la main". Das Bild ist 1641 datiert, und wir werden noch darauf zurückkommen. Daneben steht nun eine zweite Art. Sie geht nicht vom Einzelwesen aus, welches hell und farbig gegen dunkel steht, sondern vom Allleben des Helldunkels, welches nicht im Grund lagert, sondern wogend den ganzen Raum erfüllt, die Figuren vom Vordergrund zurück in die Tiefe zieht, daß sie an jenem Allleben teilnehmen, und ihre Sonderfarben bricht und abdämpft. Diese beiden Richtungen suchen im weiteren Schaffen des Künstlers sich auszugleichen, indem das Allleben des Tons fester Bestand wird, Licht aber und Farbe allmählich wieder aus der Bindung heraus größere Freiheit und Selbständigkeit erlangen. In der Nachtwache stoßen

*) Ch. Blanc, in der Einleitung seines oeuvre de Rembrandt p. XXIII.

**) Diese Uebertreibung wird von Helmholtz, Vorträge und Reden⁴ II 126 als für Rembrandt karakteristisch hervorgehoben und mit Fra Angelico kontrastiert.

die beiden Richtungen mit einer auffälligen Härte an einander. Es ist nicht nötig, sich in eine doch vergebliche Untersuchung zu verlieren, wie sich die verursachenden Kräfte dieses Zusammenstoßes verteilen, ob es mehr äußerliche Rücksichten waren, die zu einer Sonder- und Vordergrundsbehandlung der beiden Offiziere zwangen oder ob der Künstler von sich aus einer immer nach dieser Richtung drängenden Neigung zum starken Herausmodellieren nachgab.

Eine kleine Radierung von 1640, die Enthauptung Johannis des Täufers (B 92), giebt eine der Lösung des zusammengesetzten Problems der Nachtwache verwandte Darstellung. Die Szene ist vor einer nach der Tiefe sich verengenden Chorhalle, in deren Dunkel die Zuschauer der Hinrichtung, die hintersten auf Stufen erhöht, verteilt sind, etwa siebenzehn unterscheidbare Köpfe, darunter Soldaten mit Lanzen wie auf der Nachtwache. Ganz vorn im Licht drei Figuren, der Täufer mit gesenktem Hals knieend, der Henker mit erhobenem Schwert, ein Neger als Diener mit der Schüssel, die das Haupt empfangen soll. In der Nachtwache war die Aufgabe schwieriger, weil es sich um eine bewegte, nicht um eine ruhig stehende Menge handelte, weil der in sich verlaufende Kreis eines Doppelobjekts von agierenden und zuschauenden Personen hier der vorwärts drängenden Einheit einer aus dem Bild hinaustreibenden Kraft gewichen ist. Indem Rembrandt seine Schützen aus dem Dunkel, dem Zwielicht nach vorn und nach dem Vollicht drängen ließ, erschien es ihm doch nicht wünschbar, eine breitere Figurenfront mit gleichmäßig starkem Licht zu bilden. Er nahm eine doppelte Zugsbewegung an, eine aus der Tiefe, eine von rechts. Den Schnittpunkt dieser beiden Bewegungen verlegte er nach vorn in das Licht, und gab diesen Platz dem Hauptmann und dem Leutnant der Kompagnie. Dies ergab für die Anmarschskolonne eine keilförmige Anordnung. Rembrandt war nicht der erste, der auf solche Weise von der mehr oder minder schematischen breiten Front abging, aber der erste, der aus der veränderten Aufstellung bestimmte Folgerungen zog. Schon Thomas de Keyser hat ein Schützenstück (Compagnie des Allart Cloeck, Reichsmuseum Nr. 767), das nach der Datierung

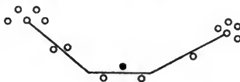


67 Die Enthauptung des Täufers Radierung

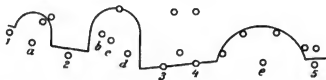


68 Thomas de Keyser, Schützenstück Amsterdam

des Gemäldes und einer zugehörigen, im einzelnen etwas abweichenden Zeichnung der Albertina in Wien*) zwischen 1630 und 1632, also zehn Jahre vor der Nachtwache entstanden ist, in Keilform disponiert. Die Verteilung seiner 16 Figuren läßt sich graphisch so angeben:



Vorn stehen die im Rang höchsten Figuren, Hauptmann, Leutnant und Fähnrich; die anderen verteilen sich zu beiden Seiten ziemlich symmetrisch nach der Tiefe, mit der angenehmen Unregelmäßigkeit, daß rechts sechs und links sieben Personen stehen. Ihre Unterordnung ist weiter damit betont, daß diese auf den tieferen Stufen einer Treppe stehen, die hinten heraufführend zu denken ist, während die drei Offiziere vorn auf der höchsten Treppenstufe gegeben sind. Eine solche Unterscheidung zwischen höher und tiefer, vorn und hinten aufgestellten Figuren konnte Rembrandts Gewöhnung, scharf zu akzentuieren, nicht genügen. Wenn wir seine Anordnung allgemein keilförmig nannten, so ist das Wesentliche damit noch nicht ausgedrückt. Um seine zwei Hauptpersonen gehörig zu isolieren, gab er ihrem starken Licht rechts und links je eine Schattennische als Folie, so daß, wenn wir die Ansicht des Bildes als Fassade bezeichnen dürfen, der Grundriß dieser Fassade sich so darstellen würde:



Die Fassade ist geschweift und zwar von drei einspringenden Nischen unterbrochen. Die dazwischen und an den beiden Enden vortretenden Pfeiler liegen

*) Die Zeichnung abgebildet Oud Holland VI (1888) p. 228.

mit ihren Stirnwänden nicht in einer Flucht. Am weitesten springt der Mittelpfeiler in das Licht vor, durch den Hauptmann und den Leutnant bezeichnet (Nummern 3 und 4). Die seitlichen Pfeiler, die nicht so weit vortreten, damit sie weniger Licht fangen, werden von links her 1. durch den Sitzenden mit der Partisane, 2. durch den sein Gewehr ladenden Schützen und 5. am Ende rechts durch den Trommler gebildet. Die anderen erwachsenen Personen bilden die Ränder der sich in die Tiefe ziehenden Nischen. In den Nischen selbst sind fünf kleine Figuren untergebracht, nämlich von links nach rechts a. der Knabe mit dem Pulverhorn, b. und c. die zwei kleinen Mädchen, d. der vom Rücken gesehene schießende Knabe, e. der den Trommler anbellende Hund.

Diese kunstreiche und fast künstliche „Fassadenbildung“ der Nachtwache, wenn man so sagen darf, war aus der nämlichen Absicht hervorgegangen, in der zur gleichen Zeit in Italien die Borromini und Rainaldi ihre Kirchenfassaden in einem Wechsel ebener, konvexer und konkaver Flächen schufen. Diese Fassaden waren auf reiche Lichtwirkung und Abstufungen zu Halb- und Ganzschatten berechnet. Indem Rembrandt die Illusion der geschweiften Ansichtsfläche seines Bildes mit heftiger Energie und einem scharf akzentuierenden Rhythmus steigerte, gewann er eine weite Skala vom tiefsten Dunkel bis zum gellenden Licht. Auf dieser Bühne konnte sein ungeheures Können sich bis zu den äußersten Grenzen frei entfalten, ein Ausweichen, Sichhinundherbeugen, Verdämmern, ein Aufflackern und Verlöschen des körperlosen Tons und zugleich ein kühnes Anfassen und plastisch ergreifendes, bis zur Täuschung runder Körperlichkeit gesteigertes Modellieren. Selbst unter den großen Künstlern ist diese Vereinigung fast entgegengesetzter und oft sich ausschließender Fähigkeiten selten. Außer Rembrandt kennt die Erfahrung der Kunstgeschichte eigentlich nur noch einen Namen, von dem sich diese Macht, das scheinbar Gegensätzliche zu umspannen, aussagen ließe: Leonardo da Vinci.

Die Figur des Leutnants Ruytenburch.

Rembrandt hatte sich also entschlossen, in seiner Consymphonie für zwei Solisten Raum zu lassen. Der Hauptmann Cocq und der kleine Leutnant Ruytenburch kamen an die besten Plätze; der Fähnrich blieb mit den anderen dahinten. Eigentlich wurde es aber doch nur eine Hauptfigur. Was Rembrandt mehr als einmal angewendet hat, wenn er eine Gestalt oder Gruppe durch eine dunkle Folie herausheben wollte, wiederholte er hier: er machte die eine Figur zur Kontrastfigur der anderen, das will sagen: rein künstlerisch betrachtet ist der Hauptmann nur um des Leutnants willen da. Mit der militärischen Rangordnung stimmte das nicht. Wenn im großen Kriegsrat der Stadt, an dem die Hauptleute und Leutnants der Schützen teilnahmen, der Sekretär die Namen aufrief, so lautete der Ruf einfach: Kapitän N. N. „und sein Leutnant". Auch war es so, daß die Leutnants „gemenelijck de stemmen en advijsen van haer capitynen volgen" *). Darnach, sollte man erwarten, hätte Rembrandt den Leutnant

*) Bontemantel I 202.

etwas mehr zurückhalten sollen. Aber Gedanken derart lagen ihm fern. Den Hauptmann gab er dunkel. Ob man dies nun schwarz oder tiefviolett finden will, er hat ihn von oben bis unten, vom Filzhut bis zu den Schuhen dunkel angezogen. Weder die Knieschleifen noch die Schleifen an den Schuhen dürfen eine andere Farbe haben; den stählernen Halskragen deckt er, um den Effekt der Metallreflexe für den Nachbar aufzusparen, mit einem großen weißen Spitzenkragen. Von Farbe ließ er ihm außer diesem Weiß und Schwarz nur die rote, goldgestickte Schärpe quer über der Brust. Neben diesen Dunkelmann aber setzte Rembrandt einen ebenso einheitlichen hellen Mann, und dieser wurde des Malers enfant gâté.

Jeder, der diesen Leutnant Ruytenburch, und sei es nur einmal in seinem Leben, gesehen hat, wird ihn im Gedächtniß behalten. Denn es geht eine Strahlkraft und eine Blendung von ihm aus, fast wie wenn das Auge in die Sonne gesehen hat und dann überall, wohin es blickt, rotgelbe Flecke wahrnimmt. Er ist von einer plastischen Körperlichkeit, wie sie im ganzen Bereich der Malerei vielleicht nicht ein zweitesmal erreicht worden ist. Er ist ein künstlerisches Unikum. Man darf deßhalb einige Aufmerksamkeit anwenden, ihn zu studieren, und wir beginnen damit, einige Zeugen zu verhören.

Burger-Thoré (musées de la Hollande I 8) hatte diesen Eindruck: der Offizier trägt einen Rock aus reichem, zitronenfarbenem Stoff mit Goldstickerei, einen weißen Bund (ceinture), Hosen mit Bändern an den Knien, Stulpstiefel von Gemsenfarbe (chamois) mit goldenen Sporen, safranfarbige, mit etwas Grau lasierte Handschuhe. Sein gelblicher Filzhut hat als Schmuck eine Schnur aus Edelsteinen und lange, weiße Federn, die sich nach rückwärts legen. Die rechte Hand stemmt er in die Hüfte, die linke hält gefällt, horizontal eine Partisane, deren Schaft durch eingeschlagene Metallnägel verschlungen gemustert ist (dont le manche est guilloché par des clous de métal. Guillochieren wird meistens als technischer Ausdruck für das Unterdruckmuster des Banknotenpapiers gebraucht). Vosmaers Beschreibung (p. 223) giebt etwas weniger Farbennuancen, ist aber eingehender und

nimmt mehr Rücksicht auf die Gesamterscheinung der Figur. „Gelber Filzhut mit weißen Federn, der Ringkragen gesäumt mit einem Streifen emailblauen Stoffes. Die ganze Figur ist in Zitronengelb gekleidet; der Rock ist aus einem dichten, mit Goldbesätzen garnierten Stoff. Darunter ein gelbes Unterkleid, dessen Aermel sichtbar sind. Stiefel und Handschuhe von gelbem Leder. Ein breiter, weißseidener Bund umschließt die Taille; er hat Goldreflexe. Alles dies ist in einem sehr raffinierten Geschmack durch jenes Türkis- oder Lapislazuliblau aufgehöht, welches vom Künstler nicht nur als Streifen um den Stahlkragen gelegt, sondern auch in den Fransen der Stulphandschuhe, an den Schleifen und dem Schmuck der Strümpfe und schließlich am Hals der Partisane in den blauweißen Büscheln ihrer Quaste verwendet worden ist. Diese schönen verschiedenen Hellblau geben auf dem Gelb des Kostüms eine wunderbare Wirkung." Nun folgen zwei Zeugen, deren bona fides zwar nicht anzuzweifeln ist, die man aber doch nicht vereidigen würde, weil sie sichtlich jeder unter dem Bann eines gewissen Vorurteils stehen. Fromentin, der sich seinen Rembrandt als einen „luminariste" konstruiert hat und den Koloristen leugnet, urteilt über den Leutnant Ruytenburch so (maîtres d'autrefois p. 344): „ich halte es für unmöglich, anzugeben, wie der Offizier angezogen ist, und welche Farbe seine Kleidung hat. Ist es ein Weiß, das gelb getönt ist oder ein Gelb, das bis zu Weiß entfärbt ist? In Wahrheit hat Rembrandt diese Person als das Lichtzentrum des Bildes mit Licht bekleidet, was für den Lichteffekt sehr wirksam, aber sehr rücksichtslos für die Farbe ist." Schließlich Durand-Gréville, der von dem Wahn besessen ist, aus Rembrandt einen lediglich durch trübgewordene Firnisse verleumdeten Hellmaler zu machen (was wir an einer späteren Stelle genauer besprechen wollen). Nach seiner Meinung (l'artiste 1889, 2, 179 und 356 f.) wäre der Leutnant von Haus aus in weißes Leder gekleidet gewesen und, erst mit der Zeit vergilbt, in einen Zitronen- oder Safranton geraten. Doch hat er dies selbst widerrufen, der Rock sei nicht weiß gewesen wie Papier, sondern von einem sehr hellen und sehr zarten Gelb. Wohl aber müßten die Strümpfe weiß bis perl- oder silbergrau ge-

wesen sein, und hierfür beruft er sich auf die mehrerwähnte Londoner Kopie, deren Transponierung ins Hellere für Rembrandt in der That nichts beweist. Will man sehen, wie Rembrandt selbst weiße Strümpfe gemalt hat, so braucht man sich nur etwa vor das Bild des Martin Daey zu stellen. Diese Strümpfe sind nicht gelb geworden. Es bleibt dabei, daß Rembrandt ebenso wie er den Hauptmann vom Hut bis zu den Stiefeln schwarz, so den Leutnant vom Hut bis zu den Stiefeln gelb angezogen hat. Wie jener eine rote Schärpe trägt, so hat dieser eine weißseidene Schärpe und weiße Federn. Ein solches Kostüm wird, wenn man das Reichsmuseum mit seinen vielen Schützenbildern durchmustert, nicht zum zweitenmal zu finden sein. Dieses Bürgermilitär hatte keine eigentlichen Uniformen*), aber doch ein gewisses Herkommen für seine Ausstaffierung. Gelbe Röcke sind nicht selten, aber dann zusammen mit blauen Schärpen. Nur einmal fand ich, auf dem Schützenbankett des Johannes Spilberg von 1650 (Nr. 1353) gelbe Röcke mit weißen Schärpen, dafür aber Aermel und Hosen braun, die Hüte schwarz. Van der Helst giebt einmal zu gelben Röcken graue Hosen. Keiner aber läßt sein Gelb so ungedämpft, so ungekühlt aufbrennen wie Rembrandt, sondern man giebt durch eine breite Fläche von Blau oder Grau ein Gegengewicht. Was dieserart Vosmaer mit gutem Blick an der Figur des Leutnants beobachtet hat, wirkt nicht wie bei den anderen, und wie er meint, als Kontrastton, sondern dieses Blau ist absichtlich so schmalflächig und an so zerstreuten Stellen angebracht, daß es nur wie ein farbiger Edelstein an seinem Ort wirkt, durch die Unterbrechung die Intensität der Farbe der Umgebung steigernd. Es ist, wie wenn ein Wassertropfen in eine Flamme fiele, den das Feuer zischend in Dampf verflüchtigt. Die Wirkung des Gelb wird durch dieses eingespritzte Hellblau nicht geschwächt und unterbrochen, sondern

*) Riegel sagt, Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte I 112, die Uniformen der Schützen seien seit Ende des sechszehnten Jahrhunderts abgekommen. Aus der Medicea hospes des Barlaeus, da wo er vom Spalier des Bürgermilitärs spricht, will ich die Stelle verzeichnen: „Habitus vel pro ordinum ratione vel ex arbitrio aliis alius.“ (Ausgabe der orationes von 1643 p. 432.) Die Schützen der Gilden vor 1580 trugen Uniform.

gereizt und herausgefordert. Von Franz Hals besitzt das Reichsmuseum die ausgezeichnete Halbfigur eines jungen Mannes mit dem Weinglas in der Hand (Nr. 443. Bode, Studien S. 81 Nr. 17). Er ist auf einen gelbbläulichen Hintergrund gesetzt und in Gelb und Weiß gekleidet; auch hat er Weißwein im Glas und eine goldene Schließe am Gürtel. Aber Hals hat ihm einen schwarzen Hut aufgesetzt. Könnte man das Bild einmal neben die Nachtwache stellen, so würde man wohl finden, es sei koloristisch feiner und vor allem absichtsloser als Rembrandts Leutnant und würde so immermehr zu der Frage gedrängt, welches denn die Absicht Rembrandts gewesen sei, als er seine Hauptfigur völlig in die Farben eines Kanarienvogels kleidete. Ausgeschlossen ist die Erklärung, der Offizier habe sein Kostüm so mitgebracht, und Rembrandt habe ihn etwa so gemalt, wie er sich zu tragen geliebt oder vor der Nachwelt zu erscheinen gewünscht habe. Es ist eben darauf hingewiesen worden, daß diese Tracht auf keinem anderen Schützenstück so vorkommt, und es darf hinzugefügt werden, daß, wo sie ähnlich vorkommt, es sich um Gala- oder Feiertagskleidung handelt, weil es Bankettszenen sind. Auch dies scheint mir zu bestätigen, daß der Gegenstand der Nachtwache ein Ausmarsch zur Parade ist, wozu Gala angelegt wurde. Rembrandt wünschte diese elegante, im Gebrauch sehr empfindliche und leicht schmutzende Toilette, und zog die Gala der Dienstgarnitur vor, wobei er übrigens nach seinem Geschmack noch änderte und wählte. Es ist eine alte Ateliergewohnheit der Maler, ihren Bildnißmodellen, wenn möglich, das Kostüm vorzuschreiben oder ihm doch korrigierend nachzuhelfen, und so hat Rembrandt seine guten Gründe gehabt, den Mann gelb in gelb mit weiß und gold zu kleiden. Diese Gründe für die Farbenwahl waren zweifellos ähnlicher Natur wie die, die den besonderen, an dieser Figur angewendeten malerischen Vortrag bestimmten, und können also nur im Zusammenhang mit Beobachtungen verstanden werden, die sich auf die technische Behandlung richten.

In Fragen wie diese, die das Fachmäßigste des Handwerks betreffen, lassen wir gern einem Maler das erste Wort. Fromentin hat mit seinem Urteil nicht zurückgehalten. „Wie ist, so fragt er (pag. 347 ff.), die

Technik in diesem Gemälde?*). Werden Stoffe mit ihren Falten, Brüchen, der Eigentümlichkeit ihres Gewebes gut gegeben? Nein. Wenn der Maler eine Feder über den Rand eines Filzhutes legt, giebt er dieser Feder die leicht bewegliche Grazie, wie es van Dijck, Hals, Velazquez gelingt? Vermag er, mit ein paar resoluten Pinselstrichen, die aber ja nicht umständlicher sein dürfen als es der Bedeutung des Gegenstandes entspricht, Schmuckstücke, Stickereien, Spitzen als solche glaublich zu machen? Auf diesem Bild sind Degen, Musketen, Partisanen, spiegelnde Helme, damaszierte Ringkragen, Stulpstiefel, Schuhe mit Schleifen, eine Hellebarde mit blauseidener Quaste, eine Trommel, Lanzen gemalt, und nun stelle man sich vor, wie leicht und ohne Umstände und wie glaubhaft sicher ohne jedes absichtliche Unterstreichen ein Rubens, Veronese, van Dijck, Tizian, schließlich Franz Hals, der als geistreicher Techniker seinesgleichen sucht, alle diese Accessorien summarisch angedeutet und sicher herausgebracht hätten. Und nun betrachte man bloß die Hellebarde, die der kleine Leutnant Ruytenburch mit seinem steifen Arm hält! Man betrachte die Verkürzung der Waffe und besonders die geschmeidige Seide der Quaste und antworte mir dann, ob ein Techniker von Rembrandts Rang sich erlauben darf, statt eine Sache wie von selbst unter breitem Pinsel hervorkommen zu lassen, sie so umständlich auszudrücken (d'exprimer plus péniblement un objet qui devait naître sous sa brosse sans qu'il s'en doutât) . . . Der Auftrag ist dicht, überladen, fast ungeschickt und tastend, ja verkehrt, die Pinselstriche quer gesetzt, wo sie der Länge nach kommen sollten u. s. f. In den zumeist in die Augen fallenden Partien verrät sich eine aufgeregte Hand, eine Verlegenheit, das rechte Wort zu finden, eine unendliche Heftigkeit im Ausdruck und eine Unruhe, die in Widerspruch und außer Verhältniß mit dem Resultat stehen, welches doch eigentlich etwas leblos Unbewegliches hat (l'immobilité un peu morte) und wenig Realität besitzt."

*) Ich bemerke, daß man Fromentin nicht gut wörtlich übersetzen kann. Seine Art sich auszudrücken ist wie bei allen feinen und individuellen Stilisten unübersetzbar.

Es ist, wie gesagt, ein Maler, der dieses harte Urteil fällt, ein Mann, der mit beneidenswerter Unbefangenheit im gegebenen Fall zu sehen pflegt, was gut gemacht und was nicht gut gemacht ist, und dem es nicht so leicht vorkommt, worüber der arme Kunsthistoriker so oft ertappt wird, daß ihm die Flagge die Ware deckt, und daß er entschlossen ist, alles gut zu finden, weil es von Rembrandt oder von Sandro Botticelli oder von Raphael ist. Was Fromentin sagt, läßt sich, wenn man sein Urteil mit den Thatsachen des Bildes vergleicht, nicht ignorieren, vielleicht aber um einiges ermäßigen, da sein lebhaftes Malertemperament ihn zu Uebertreibungen, besonders aber zu Verallgemeinerungen verleitet hat, die in diesem Umfang nicht aufrechtzuhalten sind. Die Hauptfigur ist in ihrem vollen Licht technisch anders behandelt und durchgearbeitet worden als die übrigen Teile des Bildes. Während im großen und ganzen die Technik in leichterem Farbenauftrag dem flüchtigen Eindruck und der Illusion einer rasch dahineilenden Truppe angepaßt ist, die meisten Köpfe, so wenig sie als Bildnisse befriedigen, in unvergleichlicher Sicherheit das wiedergeben, was sich im Vorbeihuschen einprägt, eine Nasenform, einen Blick, den Eindruck eines breiten, fleischigen oder eines mageren Gesichts, ist der Leutnant mit dick reliefmäßig aufgehäufter Farbe und so umständlich gemalt wie es jene Kritik geschildert hat. Derart wie wohl ein Alchymist allerhand in einem Mörser zusammendosiert und mischt und sein Hexenwerk mit peinlicher Achtsamkeit durcheinanderrührt. Was sein Kostüm und seine Accessorien angeht, so kann jedenfalls das, was hierüber mit Recht behauptet worden ist, nicht ohne weiteres für die übrigen Ausstattungsstücke des Gemäldes gelten. Da ist z. B. die große Trommel am rechten Bildrand in ihrem rotgoldenen Farbenton mit ihren Schnüren und Nägeln ein vortrefflich gemaltes Stück. Es ist fast Musik, was von dieser Trommel ausgeht, und man kann an ihr so recht sehen, wie Rembrandt von Herzen Maler war. Auf dem benachbarten großen Schützenbankett van der Helsts steht ganz vorn auch eine große Trommel, aber man möchte sie in ihrem stumpfen Braun mit den gelben Reifen einem so gewiegten Techniker wie

Helft am liebsten gar nicht zur Last legen: so gleichgültig ist das Stück gemalt, als hätte sich das Interesse mit den Figuren erschöpft. Diese Hierarchie belebter und toter Dinge giebt es, wie wir oft gesehen haben, bei Rembrandt nicht. Sein Pinsel liebkost eine Trommel oder eine Partisane, als wenn es beseelte Dinge wären. Die Partisane, die der Leutnant trägt, ist als Waffe nicht eben ein seltenes Stück, daß ein Künstler sich darein verliebte wie in eine schöne orientalische Dolchscheide oder in ein schön gestreiftes Seidentuch. Die Spitze hat die Form eines kurzen, zweischneidigen Schwerts mit halbmondförmig gebildeter Querstange; die Stelle, wo die metallene Spitze in den Schaft gefügt ist, wird von der Quaste zugedeckt. Ganz die gleichen Stücke kann man in der Waffensammlung, die sich in dem einen, glasüberdeckten Hof des Reichsmuseums befindet, sehen; nur ist dort die Vergoldung abgescheuert. Auch auf den Schützenstücken des Franz Hals kommen sie vor (Nr. 4 und 5 der Haarlemer Reihe), mit blau und gelben Quasten, auch wohl goldene Strähnen dazwischen. Wie Hals diese Waffen oder auch Fahnen, Lederhandschuhe und Spitzenkragen, seidene Schärpen und blumengemusterten Brokat malerisch sicher und einfach behandelt, ist wunderwürdig; keine überflüssige Farbensubstanz, kein starkes Impasto. Und so geschieht es, daß wenn man von Hals kommt und vor den Rembrandtschen Leutnant tritt, wenn man das aufdringliche Relief und die mühselige Plastik seiner Partisane, wenn man die Goldbroderie seines Rockes und die Goldlitzen des Aermels, den vergoldeten Rand des stählernen Halskragens mit seinen getriebenen Ornamenten, seiner blaugoldenen Stoffunterfütterung und dem auf den linken Oberarm fallenden Schnurende, wenn man diese blauweiße Handschuhborte betrachtet, daß man über die zunächst unverständliche Farbenkonglomerierung stutzt*). Offenbar war für Rembrandts künstlerische Leidenschaft, während er an dieser Figur arbeitete, die Vorstellung von Accessorischem völlig verschwunden. Ob es nun Ge-

*) J. van Dijk, der im 18. Jahrhundert die Nachtwache restauriert hat, vergleicht die Oberfläche der pastos aufgetragenen Farbensubstanz am Rock des Leutnants mit einem Reibeisen, an dem man Muskat pulverisiert.



69 Ausschnitt aus der Nachtwache. Der Leutnant.



70 Bathseba im Bade Haag, Steengracht

sicht oder Hände oder Waffen und Uniform waren, alles sollte dazu helfen, die Illusion plastischer Stoßkraft um jeden Preis zu erzeugen und an dieser Stelle, als an dem Lichtfokus des Gemäldes, jeden einzelnen Teil so zu entzünden, daß alle diese Lichter zu einer großen Flamme zusammenschlügen. Besaß der ungebrochen gelbe Farbenton an sich schon die Kraft des Selbstleuchtens, fast wie der Chalcedon der Sagen, dessen Licht in der Nacht scheint, so trat zu dem wärmsten Ton nun das stärkste Licht von außen hinzu und gab der Gestalt ein Gleißen und Glühen, als wäre da ein Gestirn mitten im irdischen Dunkel aufgegangen. Die zweifellose Absicht Rembrandts, ein Relief ohnegleichen zu erzeugen, ist durch das Zusammenarbeiten von wärmster Farbe, hellstem Licht und unermüdlicher Pastosität erreicht worden. Rembrandt konnte, was er wollte. Die Ausdrucksmittel waren unbedingt zu seiner Verfügung. Das „rompu au métier" gilt von wenigen so wie von ihm. Warum aber — und diese Frage erhebt sich nun dringender, nachdem wir die Thatsachen einigermaßen übersehen — häufte der Künstler seine Mittel und warum wollte er dieses Resultat erzwingen? Warum diese überenergische Modellierung, die im Beschauer die Furcht weckt, es möchte die Gestalt aus dem Rahmen herausschreiten und leibhaft zu uns treten?

Erinnern wir uns, was über die Doppelleidenschaft in Rembrandts künstlerischem Bedürfen, über den Dualismus der Nachtwache im besonderen, erkannt worden ist. Der Vorstellung einer auf subtile Tonwirkung gestimmten, Freiheit und Selbstbewußtsein des Porträtmäßigen auslöschenden Gesamtszene trat das Bemühen um Herausmodellieren einer Gruppe des Vordergrundes zur Seite. Indes Rembrandt an seinem Leutnant arbeitete, verschob sich ihm — psychologisch unbewußt — das Problem, und was bis dahin Selbstzweck gewesen war, die große Helldunkelstimmung, verwandelte sich in einen dienenden Hintergrund für das verwöhnte, zum Lieblings- und Verzugskind Rembrandtischer Phantasie gewordene Licht- und Farbenkonglomerat der Hauptgestalt. Visionen von nackten, beleuchteten Körpern vor verdunkeltem Grund mochten vor ihm aufsteigen, alte Pro-

bleme und Neigungen, die er nie müde ward, hin und her zu wenden, auf die er immer wieder zurückkam. So war das Lichtzentrum der Anatomie des Doktor Tulp ein nackter, wie in Magnesiumlicht strahlender Kadaver gewesen; auf dem Dresdener Ganymed fällt das volle Licht vor dunklem Grund auf Rücken und Schenkel des geraubten Kindes, wie auf dem Petersburger Isaaksopfer mitten im Dunkel der Rumpf des dem Opfertod bestimmten Knaben das hellste Licht fängt, dem zu Liebe die Gestalt Abrahams vom Engel überschattet wird. Dann war der Ton des beleuchteten Fleisches immer wärmer geworden, immer mehr dem Gold sich nähernd, immer weniger klare und konkurrierende Farbe um sich duldend. Hierin ist von der Petersburger Danaë zur Haager Susanna und Bathseba (Sammlung Steengracht) eine offenbare Veränderung und Steigerung. Ein Stück weißes Linnen pflegt den warmen Fleischton zu begleiten; dagegen hat der türkische Teppich unter den Füßen der Bathseba völlig gedämpfte Farben. In das Dunkel einer Grotte komponiert, in die am Rand der Abendschein hineinfällt wie das Morgenlicht im Noli me tangere, entfaltet der unbekleidete Frauenkörper einen unsäglichen Schmelz weichwarmen Goldtons. In diesen Zusammenhang wuchs der Leutnant Ruytenburch hinein; obwohl eine Kostümfigur gehört er zur Deszendenz jener nackten Gestalten, die eine Kombination von hellem Licht auf dunkelem Grund mit warmem Farbenton suchen. Reynolds hat in einer seiner Londoner Akademiereden, in denen er die Theorie dessen vorträgt, was von den alten Meistern zu lernen sei, als eine Regel verkündet, daß die Lichtmassen in einem Bild einen warmen Farbenton (gelb, rot oder gelblich weiß) haben müßten, und daß kalte Farben im Licht höchstens zu verwerten seien, um die warmen zu stützen und zu heben. Hierfür beruft er sich auf die Venezianer. Man mache, setzt er hinzu, die Gegenprobe, man lasse das Licht kalt sein und die umgebenden Farben warm, wie in den Werken der florentinischen und römischen Maler, und man wird finden, daß nach diesem System selbst ein Tizian oder Rubens kein harmonisches Bild hätte zustande bringen können*).

*) In der Uebersetzung der Reden von Leisching S. 141 f. (achte Rede)

Von Rembrandt entlehnt er an dieser Stelle kein Beispiel, und in der That ist es bei Rembrandt, auch wo er wie in der Nachtwache dasselbe thut wie die von Reynolds zur Bestätigung seiner „Regel“ angerufenen Venezianer, nicht dasselbe. Er steht an einer Stelle ganz für sich. Die ganze koloristische Renaissancekunst von den Venezianern bis auf Rubens ist viel zu sehr an der großen Historie erzogen, um nicht auch bei den mächtigsten Farbenoffenbarungen Gewichtsverteilung und Disziplin zu beobachten. Noch Franz Hals kann man an diese Reihe anschließen, da er in der Einteilung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel die Erziehung an der Haarlemer Historie und der starken akademisch italianisierenden Lokalüberlieferung von Heemskerk bis Cornelis Cornelisz nicht verleugnet. Nur Rembrandt ist Oekonomie der Mittel fremd. Er malt an einer lebensgroßen Figur in einem großen Gemälde und vergißt dabei eine Weile alles übrige. Was hätte es für einen Sinn zu sagen, etwas vom Miniaturisten und Tüftler stecke noch in ihm, wo der Dämon so übermächtig wirkt? Seine Leidenschaft scheint nur auf eine Stelle gerichtet; er will zeigen, was eine kondensierte warme Farbe, durch ein pralles warmes Licht erhitzt, an Glut erzeugen könne. Wo ist es noch einmal vorgekommen, daß Farbe solch einen Eindruck von Siedhitze hervorbrächte? Diese gelben Töne sind förmlich gekocht, sie haben etwas Eruptives, als müsse man jeden Augenblick gewärtigen, Blasen an der Oberfläche erscheinen, Dampf überwallen und hervorbrechen zu sehen. Vor der elementaren Explosivkraft dieses Farben- und Lichtkörpers bleibt der Beschauer wie vor einem Naturschauspiel geblendet.

Wie ausschließlich es diese eine Figur ist, die von dem Bild im Gedächtniß haften bleibt, hierfür giebt es ein merkwürdiges Zeugniß. Unter den Schülern, die Rembrandt von weither anzog, war ein Däne, Namens Bernhard Keil*), der später nach Italien verschlagen den Florentiner Malern allerhand von dem genialen holländischen Sonderling erzählte. Diese Mitteilungen hat uns Philipp Baldinucci, der Biograph Berninis, in einem

*) Ueber Keil aus Helsingborg (1625—1686) siehe Weilbach, nyt dansk Kunstnerlexicon I 559.

seiner kunsthistorischen Werke erhalten. Darnach habe der Däne von einer großen Leinwand Rembrandts mit der Darstellung des Bürgermilitärs gesprochen, durch die sein Ruhm über den aller anderen holländischen Maler gestiegen sei. Der Haupttitel dieses Ruhmes aber sei unter den Figuren dieses Gemäldes eine einzige gewesen, ein Offizier, der vorwärts marschierend eine Partisane in der Hand trage. Obwohl diese Waffe im Gemälde nur die Ausdehnung einer halben Armeslänge einnehme, sei ihre Verkürzung so ausgezeichnet, daß man sie von jedem Standpunkt aus in ihrer natürlichen Größe zu sehen glaube. Der Rest des Gemäldes sei dagegen für einen so außerordentlichen Maler merkwürdig konfus, so daß die Figuren, obwohl jede für sich genau studiert, doch wenig von einander losgingen, und so erscheine dieser Teil luftlos und zusammengeklebt (appiastrato)*).

Mag dieses Urteil in der Bestimmtheit seiner Fassung richtig sein oder nicht, mag Keil, dem italienischen Kunstmaßstab der Zeit sich anpassend, zu viel Nachdruck auf eine Virtuosenleistung gelegt haben, der Beweis, daß die Gestalt des Leutnants Ruytenburch die eindrucksvollste des Bildes gewesen, bleibt doch bestehen. Und auch die Beobachtung mag man bestätigt finden, daß die Jllusionskraft der Hauptfigur die Jllusion des übrigen Bildes schädige, daß das enorme Relief des Ruytenburch einen Maßstab schaffe, gegen den die übrigen Teile nicht aufkommen und ins Flächenhafte sinken. Jch glaube, weil Rembrandt selbst schließlich den Kontrast empfand, durch den diese Figur die Gemeinschaft mit dem Bild verloren hatte und aus dem Rahmen herauszuschreiten schien, gab er ihm die Partisane in die Hand, die mit ihrer dem Beschauer zugekehrten dunkelen Schattenseite wie ein repoussoir wirkt, um die Gestalt vorn wegzudrängen und nach hinten zurückzuschieben.

Hier ist denn auch die Stelle, eine Vermutung zu äußern, die Mangels jeglicher Beweise nichts weiter als eine Mutmaßung sein will. Sie betrifft

*) Die Stelle steht in der Mailänder Gesamtausgabe der Werke Baldinuccis von 1808 im ersten Band, S. 194. Jm allgemeinen auf Baldinucci die Aufmerksamkeit der Rembrandtgemeinde gelenkt zu haben, ist ein Verdienst Michels, Oud Holland VIII (1890) 161 ff.

die außerordentliche Kleinheit des Leutnants (a short man, sagt Smith; eine „verkümmerte“ Figur, hat ihn Lübke genannt), der mit seinem hohen Hut nur bis zur Augenhöhe des Nachbars reicht. Wir wissen nicht, wie groß der wirkliche Wilhelm van Ruytenburch, Herr van Vlaerdingen, gewesen ist. Bei der konzentrierten Beleuchtung dieser Figur lag die Gefahr nahe, daß sie zu groß erscheine. Die in der Physik sogenannte Erscheinung der Irradiation bewirkt, daß stark beleuchtete Flächen größer aussehen, als sie wirklich sind, und zugleich benachbarte dunkle Flächen scheinbar kleiner machen. Helmholtz hat in der Physiologischen Optik (2. Aufl. S. 395) dafür das einfachste Experiment angeführt, daß, wenn man ein weißes Quadrat auf schwarzen Grund und ein genau gleich großes schwarzes Quadrat auf weißen Grund setze, bei starker Beleuchtung und unzureichender Akkomodation das weiße Quadrat größer erscheine als das schwarze. Diese Beobachtung ist uralt; Helmholtz führt darüber bereits ein Zeugniß des römischen Satirikers Persius an (a. a. O. S. 478), ja einen Brief Epikurs. Sollte es nun nicht denkbar sein, daß Rembrandt auf Grund solcher Beobachtungen, mit denen er sicher jeder Theorie und Wissenschaft voraus war, den Leutnant kleiner gehalten habe als er war, die dunkeln Teile des Bildes aber, deren Sinn und Zweck wir früher erörtert haben, als Gegengewicht gegen das starke Licht allmählich noch weiter ausgedehnt habe?

Jedenfalls ist Rembrandt, wenn er im Drang und der heiligen Not des Schaffens in den Bann dieser Wunderfigur geriet und eine Weile das übrige darob vergaß, rechtzeitig die Gefahr aufgegangen, daß die eine Stelle des Bildes das Ganze überschreien könnte. Aus dieser Befürchtung und Einsicht scheint uns eine andere Stelle und Figurengruppe der Nachtwache erklärt werden zu müssen, die bis heute als eine Art von Rätsel gilt und einleuchtender Auslegung harrt.

Das Nebenzentrum des Lichtes.

Wir sind in unserer Kunstbetrachtung so sehr gewöhnt, von Linien und Linienverbindungen als den hauptsächlichen Hilfsmitteln der Raumvorstellung auszugehen, daß eine Komposition wie die Nachtwache uns immer noch sehr fremdartig berührt. Fromentin nennt diese Komposition zusammenhangslos und löcherig (décousue et pleine de trous). Dieses Urteil hat in nichts anderem seinen Anhaltspunkt, als daß die Hauptgruppe ganz nach vorn genommen und in ihrem Licht durch zwei tiefe seitliche Schattennischen isoliert worden ist. In dem Augenblick, da Rembrandt diese Isolierung als eine zu weitgehende empfand, mußte er auf irgend ein Gegengewicht und auf ein Verbindungsglied bedacht sein, auf eine Art zweiten Lichtzentrums, mit dem sich das Licht- und Farbenvolumen der Hauptfigur, soweit es nötig schien, parieren ließe. Gleichgewichtsprobleme dieser Art sind dem Maler etwas Alltägliches. An den einfachen Fall des lebensgroßen Bildnisses, und wäre es bloß Kniestück, heften sich solche Schwierigkeiten. Denn nur die wenigsten sind so bequem, eine große Leinwand völlig zu verdunkeln, die Hände in den Taschen unschädlich zu machen und

das Licht auf den kleinen Kreis des Gesichts zu sammeln. Wo Farbe spricht, genügt oft eine Vase mit Blumen in einer bestimmten anderen Farbe, ein Vorhang, ein Sessel, um die Ausgleichung herzustellen. In Rembrandts Bildnissen, soweit es nicht Köpfe oder Brustbilder sind, ist bei dem vorherrschenden Schwarz und Weiß die Frage meist darauf reduziert, neben dem Hauptlicht des Gesichts für die große Leinwand ein Nebenlicht zu schaffen. Die Hände bieten ein natürliches Nebenzentrum dieser Art; er konnte es verstärken, indem er Damen ein weißes Taschentuch, Männern eine Waffe in die Hand gab. Auf dem Halbfigurenbild eines Orientalen sieht man zur Seite einen Durchblick nach einem Nebengemach sich öffnen, von dessen Mobiliar ein geheimnißvolles Leuchten ausgeht*).

Indem Rembrandt bei dem sehr viel schwierigeren Fall der Nachtwache nach einem Gegengewicht gegen die Hauptgruppe suchte, war ja wohl klar, daß wenn der Leutnant in der rechten Bildhälfte sich fand, der Widerpart auf der anderen Bildhälfte seinen Platz finden müsse. Es war rätlich, diesen Gegensatz in Licht und Farbe zu variieren, und man darf sicher sein, *daß in Rembrandts Vorstellung der Lichtgrad und der Farbenkarakter des Nebenzentrums völlig feststand*, ehe er sich darüber besann, wie er daraus Person und Gestalt machen, wie er seine Farben- und Lichtvision zu etwas Körperlichem ballen könne.

Die Art, wie Rembrandt dieses Nebenzentrum des Lichtes schuf und zur Wirkung brachte, gehört zu den merkwürdigsten und lehrreichsten Beweisen genauer künstlerischer Ueberlegung, mit der er ans Werk ging. Er ließ das Licht aus der tiefen Nische hervorbrechen, die links von dem dunkelgekleideten Hauptmann durch diesen selbst und links gegenüber die Gestalt eines sein Gewehr ladenden Schützen, nach rückwärts durch den Fähnrich gebildet wird. Den Fähnrich hob er um ein paar Stufen in die Höhe und hatte nun vor dessen Beinen und am Fuß der Stufen einigen Platz für seinen Lichtherd frei. Wie aber diese Lichtmasse in Ge-

*) Rembrandtwerk III Nr. 199, als Rabbiner bezeichnet. v. Seidlitz hat die Bezeichnung Aaron vorgeschlagen, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1900 Nr. 153.

stalt und Form bringen? Mitten in der Bewegung des Schützenabmarsches war nur etwas Lebendiges möglich. Es mußte aber etwas sein, was die Hauptfunktion hatte zu leuchten und nicht die störende Bedeutung einer Person in Anspruch nahm. So mochte der Künstler auf die Erfindung eines Kindes verfallen, so wenig übrigens die Anwesenheit eines Kindes in diesem Aufbruch und Tumult motiviert war. Diese Wahl hatte den doppelten Vorteil, daß ein Kind keinen so großen Raum braucht wie ein Erwachsener und die Hauptpersonen nicht unnötig deckt, von dieser Seite also seinem Bedürfniß des Lichtausmaßes entsprach, sodann aber dem Ideal von Individualitätslosigkeit entgegenkam, das ihn in diesem Augenblick beherrschte. Um der Erfindung das Auffällig-Singuläre zu nehmen, stellte er mehrere Kinder zusammen, einen vom Rücken gesehenen schießenden Knaben*) und zwei kleine Mädchen, von denen das eine so gut wie ganz verdeckt und unsichtbar gemacht wird, also nur den Eindruck „Kinder" vermehren hilft. Die Hauptperson ist das hellbeleuchtete Mädchen, und wir beginnen, unserer Gewohnheit getreu, die Zeugnisse über diese „kleine Fee" zu vernehmen.

Vosmaer beschreibt sie so (p. 224): Sie trägt ein langes gelbes Kleid mit einem kleinen Radkragen in grünlichem Gelb, der wie übersäet mit Edelsteinen ihre Schultern bedeckt. Mit den Händen hält sie einen Helm mit Federn, vielleicht den für den Sieger bestimmten Preis**). An ihrem

*) Was übrigens die Knaben angeht — es ist außer diesem noch ein zweiter da, der links mit dem übergestülpten Helm —, so kann sie Rembrandt der Wirklichkeit eines Schützenausmarsches entnommen haben. Solche Knaben kommen in der Rolle unserer Offiziersburschen vor. In einem Budget — nicht der Schützen, aber der Stadtmiliz von 1653 bei Bontemantel I 216 findet man unter der Ueberschrift Tractementen der Offeciers so und so viel Gulden ausgeworfen für: capiteyn en jongen, Luytenant en jongen, Vaendrager en jongen.

**) Die Vorstellung, daß das Kind den Schützenpreis trage, zieht sich durch die ganze Litteratur der Nachtwache. Darf ich dagegen bemerken, daß es sich beim Ausmarsch dieser Kompagnie schwerlich um ein Wettschießen handelt. Von allen Personen des Bildes haben überhaupt nur drei — was schon Ch. Blanc, l'oeuvre de R. p. XXII beobachtet hat — Gewehre; die anderen tragen Lanzen, Hellebarden u. drgl. Die Kompagnie bestand aus Pickeniers und Musketiers.

Gürtel ist mit den Beinen ein weißer Hahn aufgehängt; auch ein Beutel hängt an einer langen Goldschnur herab. Ihr kleines, lebhaft erregtes Gesicht dreht sie dem Beschauer zu, ein Gesicht, das so stark impastiert ist, daß die Farbe gleichsam eine Emailschicht bildet. Sie hat blaue Augen, rote, etwas geöffnete Lippen und lange, nach hinten herabfallende rote Haare, die vorn auf der Stirn mit einem goldenen Diadem zurückgedrängt sind. Hinter ihr, kaum unterscheidbar, ist ihre Gefährtin, in zartes Grün gekleidet und mit einem Mützchen auffrisiert. Burger-Thoré äußert sich ähnlich, aber kürzer (I 11): den Farbenton des Radkragens nennt er unbeschreiblich in Grüngelb-Bläulich, die ganze Figur en lumière folle getaucht. Endlich Fromentin, der in der Wiedergabe seines Eindrucks an dieser Stelle eine der litterarisch wirksamsten Deklamationen seines Plaidoyers giebt (p. 335 ff.): „Man weiß nicht recht, warum dieses Kind sich zwischen die Beine der Schützen hereindrängt. Aber wie dem auch sei, das Figürchen thut gar nicht, als hätte es etwas mit Menschen gemein. Es hat keine Farbe und keine Form; man kann nicht sagen, wie alt es ist; es hat etwas von einer Puppe, und sein Gang hat etwas Automatenhaftes. Es könnte eine Bettlerin sein und sieht aus wie mit Lumpen zusammenstaffiert, ist aber mit Diamanten bedeckt und hat die Miene einer kleinen Königin aufgesetzt. Man sollte denken, sie kommt aus dem Ghetto oder vom Trödelmarkt oder vom Theater oder vom Artistenvolk und, das Geschöpf eines Künstlertraums, habe sie ihre Toilette aus jener seltsamen Ecke der Artistenkreise bezogen. Sie hat das Leuchten und den unbestimmten Schein eines bleichen Feuers. Wie man sie genauer ansieht, entschlüpfen einem die zarten Umrisse, die dieses unkörperliche Dasein umhüllen. Schließlich gewahrt man nur noch ein höchst seltsames Phosphoreszieren, das nichts mit dem gewöhnlichen Licht zu thun hat und dieser geheimnißvoll fremdartigen Erscheinung einen Zug von hexenhaftem Spuk beimengt. . . Was soll der Sinn dieser Figur sein, die, sei sie nun als Phantasiegeschöpf oder als lebendiges Wesen gedacht, von Haus aus Statistin war, aber unversehens zu einer Rolle und vielleicht zur ersten gekommen ist?" Hierauf

die Antwort zu geben, verweigert Fromentin: das Dasein dieser Figur sei eine Laune Rembrandts, und wer nach Gründen frage, verkenne das Abenteuerliche seiner zügel- und regellosen Einbildungskraft.

In diesem Punkt sind wir nun freilich anderer Meinung, so treffend im übrigen die Beschreibung und Karakteristik des Figürchens von Fromentin gegeben ist. Gerade das Unbestimmt-Schillernde, das Individualitätslose war es, was Rembrandt an dieser Stelle wollte, etwas Menschenförmiges, aber Transparentes, durch das das Elementargeistige von Licht und Farbe ohne weiteres durchscheine. Ein Kind hat ein Gesicht, aber keine Physiognomie, und ist es eigentlich ein Kind? Sehr treffend nennt Fromentin die Kleine enfantine et vieillotte; ihr Alter, sagt er, sei unklar, weil ihre Züge nicht zu definieren sind. Und so ist alles an dem Figürchen unsicher. Man sieht nicht, hängt ihr ein Hahn oder ein Huhn am Gürtel; was sie mit den Händen trägt, wollen die einen für einen Helm, die anderen für einen silbernen Becher erklären. In diesem siebenzehnten Jahrhundert, da die Kunst der vornehmen Klassen im Gefühl des Zuviels von Zivilisation einem starken Kinderkult sich ergab, darf man angesichts Rembrandtischer Kinder und gar dieses nicht an die Puttenschar von Albanis Doralice, nicht an Fiammingo und Rubens, nicht an die Bettelkinder von Murillo, noch an die Prinzen und Prinzessinnen van Dijcks und die Infantinnen des Velazquez denken. Rembrandt ist überhaupt kein ausgesprochener Kindermaler, wie es Franz Hals in hohem Grad war. Vielleicht war er dazu nicht naiv genug. Jedenfalls aber ging in diesem Fall seine Absicht nach einer ganz anderen Seite. Es sollte ein Kind, d. h. eine noch nicht erwachsene Person sein, und doch kein richtiges Kind, sondern ein Wesen mit der Funktion eines Leuchtkäfers. Der Richtung des Marsches entgegen und in die Quere, ins Profil nach rechts gestellt, als eine absichtliche und offensichtliche Unterbrechung und ein retardierendes Moment, sollte es keine andere Aufgabe erfüllen als dem nach links gerichteten Leutnant in der Lichtdynamik und in jeder Beziehung Widerpart zu halten. Mit diesem Figürchen und dem, was dazu gehört, seinen Seitenkulissenfiguren, kommt die Wage

des Bildes ins Gleichgewicht. Schon Burger-Thoré hat dieses Verhältniß wenigstens andeutend erkannt, indem er von dem effet lumineux des Kindes spricht, „qui balance l'importance des deux principaux personnages."

Wir glauben sonach, in Rembrandts Sinn und Geist zu interpretieren, wenn wir, das Kopfzerbrechen, welche Rolle das Kind im Personenzettel der Nachtwache spiele, uns ersparend, seine Person nicht weiter ernst nehmen und sie in ihre Elemente von Farbe und Licht auflösen. Wie der Meister diese Elemente ausgesucht, gemengt und zur Wirkung gebracht hat, ist das Gegenteil von Laune und Unberechenbarkeit, und dies ist auch dem Malerblick Fromentins nicht entgangen, da ich mir seinen Ausdruck von den précautions extrêmes, mit denen Rembrandt dieses Figürchen inszeniert habe, nicht anders zu erklären weiß.

Was nun das Farbenelement als die eine Seele angeht, so war ihr Inhalt, zwischen der Farbe der Hauptfigur und dem Gesamtton des übrigen Bildes zu vermitteln. Und dies war keine kleine Aufgabe. Während das Gemälde als Ganzes eine gemäßigte Tonstärke besitzt und sich in ausgesprochener Molltonart bewegt, schlägt die Hauptfigur mit ihrem starken Goldgelb plötzlich in Dur und in Fortissimo um. Erst dieser Kontrast bringt uns die Seltsamkeit zum Bewußtsein, die hier die nämliche ist wie auf dem Dresdener Bild von Simsons Hochzeit oder dem Doppelbildniß des Künstlers und seiner Frau, daß eine Handlung voll angeregter Zwanglosigkeit und lärmender Lustigkeit mit gedämpfter Zurückhaltung und diskretester Farbenstimmung vorgetragen wird. Eine erregt und freudig vorwärtsstürmende Menge, die die Fahne schwenkt und die Büchse knallen läßt, sollte man in starken Farben, in Uebereinstimmung, nicht im Gegensatz zur Farbenhaltung des Leutnants geschildert erwarten. In einer Oper pflegt ein Jägerchor oder ein Gesang von Zechenden oder zum Kampf Aufbrechenden nicht in Moll gesetzt zu werden. Ueber diese Dinge kann man mit Rembrandt nicht rechten. Gewisse Tonidiosynkrasien waren in diesen Jahren Herr über ihn; er hat die Nachtwache in die gleiche Stimmung getaucht. Will man den

Akkord und die Tonart, auf die das Bild in der Hauptsache gestimmt ist, genau heraushören, so braucht man nur an die Waffen, die das Bild wie eine Haupttonströmung durchfunkeln, zu rühren. Wie man von einer Symphonie sagt, sie geht aus C-moll, so geht die Nachtwache aus der Tonart, die wir früher als die metallische bezeichnet haben. Die Waffen spielen eine größere Rolle, als man auf den ersten Blick sieht. Es sind nicht weniger als zwölf metallene, zum Teil vergoldete Helme da, dazu einige Harnische, stählerne Ringkragen, Gewehrläufe, Partisanen und Lanzenspitzen, sogar zwei Schilde. Mit diesem Interesse hängen zwei gleichzeitige Bildnisse zusammen, die sich mit den Problemen der Nachtwache ebenso nahe berühren wie das Dresdener Manoahbild. Es sind zwei Halbfiguren, die noch einmal mit dem alten Lieblingsrequisit des Künstlers, dem stählernen Halskragen, bekleidet sind; Bode bemerkt: „Meines Wissens zum letztenmal." Sie tragen das Datum 1643 und 1644. Auch durch das geringe Maß psychologischen Aufwands passen sie völlig in diesen Kreis*). Einige Jahre später, als Holland den Münsterschen Frieden geschlossen hatte, entwarf Rembrandt ein allegorisch-historisches Gemälde zur Verherrlichung der erkämpften Unabhängigkeit. Es ist eine Grisaille, zwischen Blau, Gelblich und Bräunlich sich bewegend, von einem Meter Breite, die im Inventar des Künstlers als Darstellung der Eintracht des Landes erwähnt wird, später in Reynolds' Sammlung erscheint und jetzt im Rotterdamer Museum ihre Stätte gefunden hat. Die rechte Hälfte des Bildes wimmelt von Helmen, Lanzen, Schwertern; auf einem Schimmel erscheint ein prächtiger Reiter, vom Kopf bis zu Fuß in eine schimmernde Rüstung gehüllt. Wäre das Bild in Farben ausgeführt worden, so hätten wir darin jenen Vollklang metallischen Gleißens, welches so lang eine Lieblingstonart des Künstlers gewesen ist. In der Nachtwache sind Metallbläulich und Mattgold Grundnoten; gemischt erzeugen sie jenen grünlichen Schimmer, den die Meisten bei der Beschreibung

*) Rembrandtwerk IV Nr. 270 und 271, dazu im Text IV 29. Das Dresdener Bild nennt Michel p. 308 „physionomie insignifiante". Von dem anderen bemerkt er p. 304, Haltung und Beleuchtung erinnern an den Hauptmann Cocq der Nachtwache.

des Bildes hervorheben. Grün und Grüngelb sagen die einen, Grün und Lila die anderen. Dieser Ton beherrscht auch die nichtmetallischen Teile, die Stoffe der Röcke, Schärpen u. s. w. Die Schärpe des Fähnrichs nennt Vosmaer malachitgrün mit Reflexen wie von Edelsteinen. Zerlegt man sich die Komponenten, so würde man die Farbe gelbbläulich nennen. Diese Hauptgestalt des Hintergrundes ist in Rock, Schärpe, Degenknauf und gelblichen Aermeln eines der am delikatesten gemalten und koloristisch feinsten Stücke des Bildes.

Auf die metallischen Töne wird das zweite Lichtzentrum des Bildes in der Farbe gebaut, doch so, daß sie aus den tiefen Schattenlagen in die höchsten, lichtesten Tonlagen, in einen gemalten Diskant übersetzt werden. Das Kind leuchtet in einem fahlgleißenden Gold, welches mit Blau gekühlt ist; manche empfinden es mehr als ein grünliches Gelb. Soviel ist aber fraglos, daß es gegenüber dem hochwarmen Gelb des Leutnants Ruytenburch sich als Farbenton zur Gegenseite schlägt und mehr dem Gesamtton des Bildes sich nähert als der Hauptfigur vorn. Eben durch seine Vermittlerrolle zwischen der Sonderfarbe und dem Durklang des Vordergrunds auf der einen, der Mollweise und gedämpften Stärke des Hintergrunds auf der anderen Seite wird es zu einer gewichtigeren Vertretung der Hintergrundstonart gedrängt. Es giebt sie in einem kondensierten Auszug und mit unverkennbarer Zuspitzung. Will man es durch eine Vergleichung zu bestimmen suchen, so wäre der Farbenunterschied der beiden Lichtmittelpunkte ähnlich den Gegensätzen am abendlichen Himmel. Im Westen die Glut, die noch von den Farben des untergegangenen Tagesgestirns genährt wird. Gegenüber der grünlichblaue Osthimmel, an dem der Mond heraufsteigen wird.

Wie leidenschaftlich in diesem Augenblick Rembrandt, der sonst Farben aus dunkler Umgebung auszusparen liebte, das Problem verfolgte, sie im höchsten Licht zusammenzustimmen, zeigt das kleine, vom gleichen Jahr wie die Nachtwache datierte Gemälde der Petersburger Ermitage, die Versöhnung Davids mit Absalom. Es berührt aufs engste die Fragen, die den Künstler bei dem Farbenaufbau des zweiten Lichtzentrums der Nachtwache beschäftigten. Der junge Absalom hat Mantel und Köcher abgeworfen und verbirgt sein

Gesicht an der Brust des Vaters. Die Farben, in welche die zwei Gestalten gekleidet sind, sind folgende. David trägt unter weißem Mantel einen hellblauen Rock mit dunkelblauer Schärpe, Absalom ein graues Rosa mit roter Schärpe; die Auflichtung der Farbe von Dunkelblau zu Blau, von Rot zu Rosa ist nur das eine Diminuendo; den Hauptakzent giebt die Verwendung von Gelb und Gold. Von oben angefangen, von Gold auf Weiß am Turban Davids, folgt die goldene Kette in Absaloms reichem blondem Haar, das Schwertbandelier prachtvoll in Türkisblau strahlend, woran die Schwertscheide ganz in Goldbeschlägen auf Grün hängt; dazu nach unten alle Gewandsäume dick mit Gold bestickt. Wie von verhältnißmäßig starken Farbenbasen aus die Farben allmählich im Licht verschweben und vergleißen, zu Weiß, Lila und Gold sich verflüchtigen, dies war das Experiment der Diskant- und Lichtfarben, in die Rembrandt auf der Nachtwache das rätselhafte Kind gekleidet hat.

Bezeichneten wir zuvor den Farbenkarakter als die eine Elementarseele der merkwürdigen kleinen Figur, so versuchen wir nunmehr, die andere Elementarseele, ihre Lichtäußerung, zu ergründen. Von vornherein ist zu beachten, daß die Wirkensweise dieses Lichts gänzlich anders auftritt als die des Hauptlichtes. Der Leutnant steht ganz vorn, ohne daß ein Teil einer anderen Figur ihn überschneidet; der Explosivkraft seines Lichtes ist kaum ein Hinderniß gesetzt. Das Kind dagegen steht nicht vorn, und seine Erscheinung wird mehrfach überschnitten. Um diese so besondere Lichtkonstruktion klar zu machen, ist also nötig, die nächste Umgebung des Kindes, seine Kulissenfiguren, wie wir sie nennen mögen, mitzubetrachten. Es sind deren drei. Der sein Gewehr ladende Schütze, der Hauptmann Cocq und der hinter dessen Rücken das Gewehr abfeuernde Knabe oder junge Mann, und zwar sind die Teile dieser Gestalten, die zunächst in Betracht kommen, folgende. Von dem ladenden Schützen der Gewehrkolben, von dem abgewandten Knaben das linke Bein, vom Hauptmann die den Stock haltende behandschuhte rechte Hand, an deren Fingerspitzen leicht angefaßt der andere Handschuh, der ausgezogen oder noch nicht angezogen ist, herunterbaumelt.



71. Die Versöhnung König Davids mit Absalom. St. Petersburg.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

72. Ansicht von Omval. Radierung.





73 Velazquez. las meninas Madrid

Diese Teile bilden dreierlei Dunkelkörper, die über die Lichtmasse des Kindes unterbrechend wegschneiden, und erfüllen die doppelte Funktion, das Lichtfigürchen zurückzudrängen und zugleich seine Leuchtkraft zu steigern, also einmal die perspektivische Illusion zu mehren und sodann durch Kontrastwirkung die Basis einer Relation zwischen Hell und Dunkel zu schaffen.

Da jedes starke Licht im Bild die Neigung hat, nach vorn zu drücken, so bedarf es gewisser Kunstmittel, dieses Licht, sofern es der Tiefe angehört, zurückzuschieben und an der gewünschten Stelle erscheinen zu lassen. Besonders in der Landschaftsmalerei, wenn sie bei niederem Horizont den Hintergrund mit lichtstarkem Himmel füllt, hat sich das Bedürfniß von jeher geltend gemacht, das Bild „gut zurückgehen" zu lassen und zu einem System sogenannter Zurückschieber (repoussoirs) geführt. Aus diesem Bedürfniß ist in der Landschaft der berühmte „braune Baum" des Vordergrundes entstanden, sind bei Claude Lorrain die Vordergrundskulissen, schattende Bäume oder Architekturen hervorgegangen. Durch ihre mächtige Silhuette schaffen sie den Maßstab für die Perspektive der zurückweichenden Ferne. Auch Rembrandt hat sich gern dieses einfachen Mittels bedient, z. B. auf dem Radierblatt der Ansicht von Omval (B 209), einem Dorf in der Nähe von Amsterdam. Hier zeigt die linke Bildhälfte ein dunkeles Dickicht von Weidenbäumen und Gesträuch, gegen das das Städtchen jenseits des Wassers in vollkommenster Weise „zurückgeht". Nach derselben Methode wird in der Nachtwache das kleine Figürchen, das in den Mittelgrund gestellt ist, durch seine Kulissenfiguren in der richtigen Perspektive gehalten und zurückgeschoben, was im Fall des Leutnants der dunklen, quer vor den überlichtstarken Körper gehaltenen Partisane nur mit Mühe gelingt, worauf es denn beruht, daß diese Gestalt noch weiter vorn zu stehen scheint, als sie wirklich steht, ja die Illusion erweckt, als trete sie aus dem Rahmen hervor.

Auf Kunstmitteln anderer Ordnung beruht die zweite Funktion der genannten Dunkelkörper. Während die Leuchtkraft des Leutnants nur im allgemeinen durch das umgebende Dunkel genährt, hauptsächlich aber durch die Hitze des gelben Farbentons gesteigert wird, ist der kühlere Lichtstrom

der Kinderfigur auf andere Weise entwickelt. Die Entfernung von Hell zu Dunkel ist bekanntlich für die Möglichkeiten der Malerei weniger ausgedehnt als in der Natur. Besonders extreme Gegensätze in der Natur kann die Malerei nicht durch Nachahmung der wirklichen Lichtstärken hervorbringen, sondern nur durch das Schaffen ähnlicher Relationen, auf Grund deren dann Wirkungen entstehen, die denen der Wirklichkeit entsprechen. Ehe wir des genaueren zusehen, welcher Täuschungen sich Rembrandts Kunst bedient, um im gegebenen Fall die gewünschte Lichtstärke zu erzeugen, suchen wir an einem fremden Beispiel die Art solcher notwendigen Täuschungen zu erklären. Es ist der eigentliche Fortschritt der Malerei, immer neue Täuschungen derart zu ersinnen und die technischen Ausdrucksmittel immer mehr dem Ziel der Illusion dienstbar zu machen.

Wir entnehmen ein vorläufiges Beispiel den sogenannten Meninas des Velazquez, einem Gemälde, welches die königlichen Kinder mit ihrer Bedienung darstellt. Den Hintergrund des Raumes, in dem sich die Kinder vorn befinden, bildet eine mit großen gerahmten Bildern behängte Wand, und diese Wand wird von einer offenstehenden Thüre unterbrochen, zu der starkes Sonnenlicht eindringt. Die Stärke dieses Lichtes, welche nicht in ihrer natürlichen Intensität gegeben werden kann, hat Velazquez auf folgende Weise ertäuscht. Wir können an jedem Fenster die Beobachtung machen, daß die Blendung durch das stark einfallende Licht die seitlichen Fensterpfeiler und Gegenstände, die etwa an diesen aufgestellt sind, undeutlich und schwer im einzelnen unterscheidbar macht*). Auf die Gewöhnung unseres Auges an die genannten Wirkungen eines blendend einfallenden Lichtes bauend hat Velazquez die ganze Rückwand mit ihren Bilderrahmen absichtlich undeutlich gehalten. „Ein Sonnenlicht wie das durch die Thür fallende wirkt blendend; dieser viereckige weiße Fleck ruft seinen Eindruck so überzeugend hervor, daß wir die Unbestimmtheit der Gegenstände auf der Wand, z. B. jener unergründlichen Oelgemälde als Wirkung der Blendung nehmen

*) Hierzu auch Helmholtz, Vorträge und Reden⁴ II 123 ff. über Irradiation.

und nun die Intensität jenes Lichtes weit stärker schätzen, als sie die Farbe ausdrücken könnte. Hier sind nicht bloß die Gegenstände gemalt, sondern auch die Mühe des Auges, sie im Kampf mit der Dämmerung zu erfassen" *). Rembrandt hatte den einfacheren Fall, das Licht durch entgegengestellte Dunkelkörper zu überschneiden und damit das Licht für das Auge unmittelbar an die durch die Dunkelkörper geschaffene Skala anzulegen. Von früh auf hatte ihn das Problem beschäftigt, eine Lichtquelle durch schirmartig davorgestellte Körper zu verstecken und an den Rändern des Körpers das Licht um so heller hervorstrahlen zu lassen. Die früher besprochenen Silhuettenfiguren sind Experimente in dieser Richtung. Eines der bezeichnendsten von 1636 findet sich auf dem Bild der Blendung Simsons, wo links ein Philister mit gespreizten Beinen steht und dem auf dem Boden liegenden Helden seine Hellebarde entgegenhält. Diese Figur verdeckt das Hauptlicht und steigert es durch ihren Dunkelkontrast. Den einfachsten Fall von Lichtintensivierung durch Dunkelkontrast kann man gewinnen, wenn man über einem dunkelen Dach oder dunkelen Bergrand den Himmel beobachtet. Er wird in unmittelbarer Nähe des dunkelen Körpers heller erscheinen und den Körper wie mit einem hellsten Rand umsäumen. Jede dunkele Figur hat gegen den hellen Himmel gesehen eine Art natürlichen Nimbus' längs ihrem Umriß. Diese Wirkung hat Rembrandt lange schon beobachtet, ehe er sich ihres Ausdrucks mit allen Konsequenzen bemeistert hat. Wohl hat er den Kontrast früh ausgenützt; aber er lernte langsam, die Grenzen zwischen Dunkel und Licht illusionistisch darstellen. Diese Grenze ist z. B. auf der Anatomie des Dr. Tulp 1632 viel zu scharf gegeben. An der zweiten Figur vorn von links ist der dunkele Aermel und die Hand hart gegen das starke Licht der Leiche abgesetzt. In der feineren Behandlung solcher Dinge ist damals noch Franz Hals Rembrandt weit überlegen, wie auch Rubens, je mehr er die italianisierende Härte überwindet, immer vollkommener in den Grenzausgleichungen von Farben- und Licht-

*) Justi, Velazquez II 317.

gegensätzen wird. Man muß etwa auf Hals' drittem Schützenbild der Haarlemer Reihe von 1627 darauf achten, wie die beleuchteten weißen Kragen gegen die schwarzen Kleider oder wie schwarze Hutkrempen gegen den andersfarbigen Hintergrund abgesetzt sind. Hier ist keine einfache Umrißlinie, sondern das Schwarz wird gegen den Grund mit einem etwas helleren Pinselzug nachkonturiert (was man besonders gut an den Hüten der oberen Reihe, etwa dem ersten und zweiten von links beobachten kann). In der Zeit der Nachtwache ist auch Rembrandt im souveränen Besitz dieser Ausdrucksmittel. Er weiß, daß dunkele Körper gegen stark leuchtenden Grund ihren scharfen Umriß verlieren, daß die Schattensilhuette etwas Flutendes annimmt, als wolle sie gegen die einströmende und anbrandende Helligkeit verdampfen. Und nun sehe man darauf die drei Dunkelkörper an, wie sie gegen das Licht des hellen Figürchens stehen. Sie haben einen gelockerten und fließenden Kontur, als sei das Holz des Gewehrkolbens nicht mehr Holz, sondern ein weicher Schwamm, als sei der Tricot am Bein des Knaben ein zarter Flaum, und das Leder des herabhängenden Stulphandschuhs nachgiebige Wolle. So entsteht nun eine jener durch technische Künste ermöglichten Täuschungen, die uns einen Lichtgrad anders erscheinen lassen als er ist. Das Auge, das die erweichten Umrißlinien gewahrt, empfindet sie unwillkürlich als Wirkungen der überstrahlenden Helligkeit und wird verführt — was eben die Absicht des Künstlers ist —, den Leuchtgrad dieses Lichtes außerordentlich zu überschätzen*).

*) Hierzu eine beiläufige Bemerkung. Das Umgekehrte dieses Falles tritt da ein, wo die deutliche Unterscheidung im Figürlichen nicht gestört werden darf, besonders wo es auf deutliche Fernwirkung ankommt. Auf den alten Glasgemälden umschließen die Bleifassungen derart jede Farbenindividualität, daß kein Ueberstrahlen vorkommt, und die Nachbarfarben sich nicht kränken. Dieselbe Sorge haben die modernen Plakatisten, die mit wenigen starken Farben arbeiten und Acht haben müssen, daß sie sich nicht gegenseitig beeinträchtigen. Aus diesem Grund werden die Flächen jeder Farbe besonders konturiert, also z. B. Blau oder Rot mit einem olivfarbenen Kontur gegen Gelb abgesetzt oder Fleischfarbe mit Grün gegen Dunkel. Oder man nimmt Goldkontur; die Wahl hängt von dem vorhandenen Farbenmaterial der Platten ab. Die Linie selbst aber als Grenze ist für diesen Stil unumgänglich.



74 Ausschnitt aus der Nachtwache. Das zweite Lichtzentrum

Die Lichtstärke an dieser Stelle so und nicht anders zu erzeugen, die Wirkung in dieser Weise zu konstruieren, erschien Rembrandt so wesentlich, daß er die Kulissenfiguren des beleuchteten Kindes recht eigentlich auf ihre Verwendbarkeit für diese Absichten hin gebaut hat. Die zum Teil auffallenden Stellungen und Bewegungen des schießenden Knaben und des ladenden Schützen sind, wie sich sogleich bei genauerer Betrachtung zeigen wird, in der Hauptsache davon eingegeben, daß sie Rembrandt als Versatzstücke für den hellen Prospekt des Kindes ansah.

Wir wenden uns zunächst zu dem Knaben. Er wird vom Rücken gesehen; auch sein Gesicht ist abgewendet; zu bemerken sind sein laubbekränzter Helm, der quer über Brust und Rücken laufende Patronengürtel, ein Dolch, und Pumphosen von jenem grauvioletten Farbenton, wie er auch auf der Anatomie von 1632 an dem Kostüm der einzigen nicht schwarz gekleideten Figur vorkam. Nur ein Bein ist sichtbar, stark zurückgespreizt; es ist mit dem enganliegenden Tricot und dem Schuh völlig in den Schatten gesetzt und schwarz. Die Bewegung der Figur ist so gedacht, daß der Knabe in der Freude des Aufbruchs sich plötzlich wie eine gutgelaunte Katze um sich herumdreht, Kehrt macht und seine Flinte abfeuert. Das Ende des Gewehrlaufs und das Aufblitzen des Feuers wird zwischen den Köpfen der beiden Hauptfiguren in der Richtung nach dem Filzhut des Leutnants sichtbar. Unmittelbar unter dem Gewehrlauf erscheint eine Hand und darüber ein Kopf mit einer braunen geschlitzten Kopfbedeckung. Sie gehören einem Mann, der die Waffe des Knaben abzudrängen sucht, um zu hindern, daß ihm die Freudensalve gerade ins Gesicht blitze. Die Bewegung dieses Mannes ist weniger plötzlich und heftig, als man sie erwarten sollte. Statt einfach die Flinte anzufassen, deren Lauf überdies noch nicht besonders erhitzt sein kann, hat er die Hand matt abwehrend, fast phlegmatisch erhoben; es ist keine recht männliche Reflexbewegung, sondern eher die Gebärde einer Dame, in deren Gegenwart ein zu starkes Wort gefallen wäre. Was dann den Hauptmann Cocq und den Leutnant Ruytenburch angeht, so scheinen sie im Pulverdampf und Schlachtenlärm so ab-

gehärtet, daß sie dieser Schuß nicht im geringsten rührt. In der Unterhaltung begriffen, behält der Leutnant, an dessen Ohr der Schuß eben losgegangen ist, den Arm ruhig in die Seite gestemmt und hört mit ununterbrochener Aufmerksamkeit seinem Chef zu, dessen Auseinandersetzungen, von der Gebärde der Hand unterstützt, so gewichtig und fließend sind, daß sie auch nicht eines Doppelpunktes oder Gedankenstriches Pause durch den unerwarteten Knall zu erleiden scheinen. Ist es nun das persönliche Heldentum dieser drei Männer, oder war man wohl damals überhaupt starknerviger als heute, um einen Schuß dicht an den Ohren nicht anders als ein Anklopfen an der Thür zu empfinden, oder übertäubt die große Trommel alles (dann würden aber die beiden Offiziere sich auch nicht unterhalten können): alles dies mag gelten, und es bleibt doch ein Rest von Mißverhältniß zwischen dem Thun des schießenden Knaben und der dagegen gleichgültigen Haltung der Männer, von denen zwei den Schuß offenbar nicht hören, und von denen keiner daran denkt, dem Knaben, der ja auch anderswohin schießen könnte, eine gehörige Maulschelle zu verabreichen. In der That ist die nächstliegende, allerdings unrembrandtische Frage: warum schießt der Knabe, wenn schon geschossen werden soll, nicht nach einer anderen Seite? Wenn nach vorn mit Rücksicht auf die Empfindung des Beschauers ausgeschlossen ist, warum nicht nach oben in die Luft? Hierauf ist sehr einfach zu antworten, daß das Schießen und seine Wirkung für die Vorstellung des Künstlers etwas Sekundäres war. Er dachte gar nicht daran, den Eindruck des Knalls auf die Offiziere anzudeuten und begnügt sich, die dritte, etwas zurückstehende Figur sich mit dem Knaben auseinandersetzen zu lassen, auch dies in so absichtlich geringem Maß, daß alles, was einer Episode ähnlich sähe, vermieden wird. In Wahrheit war das Schießen nichts weiter als eine Geste, auf die Rembrandt verfiel, da ihm eine bestimmte Haltung und Ansicht der Kulissenfigur des Knaben wünschbar schien. Hätte der Knabe die Front- und Marschrichtung, so wäre ein Gesicht, ein rechter Arm u. s. w. sichtbar geworden. Da aber nur eine Kulisse für das Lichtfigürchen nötig war, aber keine Physiognomie, und an

Farben bloß, was auch sonst im Bild schwamm und sich mit seinen Modulationen vertrug, so ließ Rembrandt den Knaben sich umwenden. Die Erfindung des Schießens hat den weiteren Zweck, die Arme und durch die Plötzlichkeit des Ausfalls auch das andere Bein unschädlich zu machen. Durch den Vorwand dieser Bewegung wurde nun erreicht, daß in der Hauptsache nichts übrig blieb als die dunkle Transversale des zurückstehenden Beins, und ich möchte die Behauptung wagen, daß zu diesem Bein, das als Dunkelkörper erfordert war, der Rest der Figur und ihre Bewegung hinzuerfunden worden ist.

Die gegenüberstehende Figur des sein Gewehr ladenden Schützen ist gewiß aus ähnlichen Ueberlegungen hervorgegangen. Aus dem Gewehrkolben, wie ihn der Maler brauchte, ist die Lage des quer vor den Körper gehaltenen Gewehrs, und zu diesem das Motiv des Ladens konstruiert worden. Mir will scheinen, daß bei aufmerksamer Prüfung die Reste von Schwierigkeiten, die der Aufbau dieser Gestalt bereitete, sichtbar werden, und Spuren sich aufdrängen, die auf Korrekturen schließen lassen. Neben dem Schützen läuft ein kleiner Knabe und läßt seine Hand an der eisernen Stange des Gitters, welches am linken unteren Bildrand abschließt, entlang gleiten. Er trägt ein Pulverhorn und hat einen zu großen Helm über den Kopf und fast über das Gesicht gestülpt. Der Eile dieses Knaben entspricht es, daß der Schütze im Marschieren seine Flinte lädt. Seine Haltung ist folgende. Eben hat er den Fuß von der letzten Stufe heruntergesetzt; dieses rechte Bein steht zurück, das linke vor. Umgekehrt ist am Oberkörper der rechte Arm an der Mündung des Laufs vorgestreckt, die linke Schulter zurückgenommen, und faßt der linke gesenkte Arm das Gewehr so, daß es (vom Standpunkt der Figur aus gesprochen) von links hinten nach rechts vorn gehalten wird. Dieser Kontrapost ist auffällig. Will man sich die Stellung der Figur damit klar machen, daß man sich selbst, was in solchen Fällen zur Kontrolle immer das Einfachste ist, in die angegebene Haltung bringt, so ergiebt sich, daß diese Haltung nicht unmöglich, aber unbequem und für die linken Schultermuskeln etwas schmerzhaft ist. Das

Natürliche wäre eine übereinstimmende Lage der oberen und unteren Extremitäten. Es diente Rembrandt nicht, weil er offenbar eben das Unbequeme im Ausdruck von hastiger Bewegung, weil er den Kontrast der zwei Akte des Marschierens und Ladens suchte. Beim nächsten Schritt würde übrigens, wenn die Armhaltung noch unverändert bleibt, die Beinstellung wechseln, und so die normale Gesamthaltung eintreten. Alles das in Rechnung gezogen, bleibt doch, je öfter man vor das Gemälde zurückkehrt, an dieser einen Figur etwas die Aufmerksamkeit des Beschauers wider Willen Herausforderndes, mit einem Wort etwas Störendes und Beunruhigendes übrig. Unwillkürlich fängt man an, nach der Ursache zu suchen. Deckt man dem Auge abwechselnd die obere und die untere Hälfte des Mannes zu, so zeigt sich zunächst, daß die obere Hälfte die zwanglosere und natürlichere ist. Geht man mit diesen Versuchen weiter und deckt jeden Arm und jedes Bein einzeln, so wird man finden, daß das störende Element, um nicht zu sagen der Fehler, in dem linken vorgesetzten Bein liegt. Die Figur ist nicht gut äquilibriert. Das linke Bein hat keine einheitliche Axe, wie ein festaufgesetztes und im Knie nicht gebogenes Bein sie haben müßte, sondern es scheint, als stehe die Wade ein wenig zu sehr nach rechts. Am linken Rand dieses Beins zeigt das Gemälde auf dem helleren Grund einen etwas dunkeleren Farbstreifen. Ein Schatten kann es nicht sein; denn der müßte nach der entgegengesetzten Seite fallen. Ist es also die Spur eines Pentimento? war das Bein ursprünglich nicht so weit vorgesetzt und ist jener Streifen durch Uebergehen und Zudecken einer früheren Beinlage mit der helleren Farbe des Grundes entstanden? Wie dem auch sei, wenn Rembrandt an dieser Stelle korrigierte, so ist es wohl mit Rücksicht auf die Einfassung und Rahmung des beleuchteten Kindes geschehen, und wenn dessen Lichtwirkung herauskam, wie sie ihm am Herzen lag, so mochte es ihm keine Sorgen machen, ob der Schütze richtig auf seinen Füßen stand oder nicht.

Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß Michel die Meinung äußert, die Nachtwache entbehre genügender vorbereitender Studien; unter

den Zeichnungen sei außer den Skizzen für die zwei Hauptfiguren nichts zu finden, und diesen Mangel habe das Bild bei der Ausführung teuer bezahlen müssen (p. 284). Eine Erklärung, der ich doch nicht im vollen Umfang beitreten kann*).

Ohne ein kleines Nachwort kann dieses Kapitel nicht beschlossen werden. Was hier gesagt worden ist, werden die Künstler, die es etwa lesen, selbstverständlich finden, weniger aber die Laien. Die Wege des künstlerischen Schaffens sind dem Laien fremd, oder er pflegt sich eine falsche Vorstellung davon zu machen. Er wird immer zuerst fragen: was soll das kleine Mädchen mit dem Hahn am Gürtel? weßhalb schießt der Knabe in das Bild hinein? Er findet das Ding, das da an der Hand des Hauptmanns hängt, seltsam und bemerkt allmählich, daß diese dunkele Masse der andere Handschuh ist. Rembrandt ging nicht von den Figuren und ihrer Bedeutung aus. Er brauchte einen besonders gearteten Lichtkörper; deßhalb erfand er das Kind; er brauchte einige dunkele Körper, durch deren Widerstand das Licht gereizt in seiner Strahlkraft heftiger werde, und er erfand den Handschuh, eine Idee, die als solche vielleicht nicht die beste war; er erfand und konstruierte, so wie er sie brauchte, den abgewandten Knaben und den ladenden Schützen.

Es giebt Künstler genug, die den Gewohnheiten des Publikums, mehr auf den Inhalt als auf künstlerische Form zu sehen, entgegenkommen. Da der Standpunkt des Publikums auch seine Berechtigung hat, so kann man die Künstler so lange nicht tadeln, als sie über dem Gewicht des Inhalts das Künstlerische im engeren Sinn nicht verabsäumen. Die religiöse Malerei des Mittelalters hat sich in der Hauptsache als Dienerin, als Illustratorin

*) Im einzelnen wäre zu sagen, daß die Handbewegung des Hauptmanns sich nicht selten auf Bildnissen wiederholt. In der Pose hat der Leutnant eine allgemeine Aehnlichkeit mit einem Bildniß von 1632 (Rembrandtwerk II Nr. 84), das Bredius als Joris de Caulery erkannt hat. Auch da ist der eine Arm in die Seite gestemmt, der andere trägt ein gefälltes Gewehr. Nur ist links und rechts vertauscht.

eines litterarisch formulierten Inhalts gefühlt. Sie giebt Uebersetzungen vom verstandesmäßig Gedachten ins Bildliche und setzt beim Beschauer Kenntniß der biblischen Erzählung voraus. Jede Historienmalerei hat ihr Ansehen dadurch gewonnen, daß sie durch bedeutende und interessierende Stoffe das Publikum gefesselt hat, und sie hat ihr Ansehen behauptet, wenn es ihr gelang, den Stoff in künstlerische Form umzuschmelzen. Am Anfang und am Ende der Entwickelung der Historienmalerei begegnet der Fall, daß die Form unkünstlerisch gerät, daß aller Reiz stofflich und verstandesmäßig wird, daß die Bilder immer schlechter werden, und das breite Publikum sie immer besser „versteht", weil das Ganze mehr zusammengedacht als zusammengesehen und empfunden ist. Das andere Extrem bildet eine Kunst, der vor lauter Formproblemen der Gegenstand als stofflicher Inhalt ganz und gar verschwindet, der jeder Gegenstand nur Vorwand für Ausdrucksprobleme geworden ist, eine Kunst, die nur von Künstlern oder künstlerisch erzogenen Laien genossen wird, und an der nichts verstandesmäßig zu verstehen ist. Einer solchen Kunst für Künstler haben die wirklich großen Künstler nie gehuldigt; alle aber haben mehr oder mindere Neigung dazu verraten. Das leidenschaftliche Aeußerungsbedürfniß ihrer besonderen Empfindens- und Sehensweise treibt sie zu einer Art von Exerzitium, das zu Zeiten mehr ihre Künste sehen läßt als ihre Kunst. Auch Rembrandt hat manchmal diesem Drang eines großen Krafttriebes nachgegeben und über seinen Formproblemen diejenige verstandesmäßige Motivierung, nach der jeder Laie, und nicht mit Unrecht, fragt, außer Acht gelassen. Er mochte das ihm künstlerisch notwendig Scheinende als genügend motiviert ansehen.

Der Farbenkarakter der Nachtwache.

Die Doppeltendenz des Bildes, von der wiederholt die Rede gewesen ist, mußte, als Rembrandt die letzte Hand daran legte, zu irgend einer Ausgleichung kommen. Der Gegensatz einer tonigen Gesamthaltung und der ausgesprochen lokalfarbigen Vordergrundsfigur durfte nicht gesteigert werden. Die Farbenstimmung mußte vermittelnd eintreten. Dies deutlich zu machen, ist die Aufgabe, die noch übrig bleibt.

Wir gehen von der Figur des ladenden Schützen aus, den wir im vorigen Abschnitt im Zusammenhang der zweiten Lichtgruppe betrachtet haben. Es gilt nunmehr, ihn abgelöst für sich selbst ins Auge zu fassen, d. h. seinen Farbenwert zu untersuchen. Die Beurteiler sind bezeichnender Weise darüber sehr verschiedener Meinung. Diese Zwietracht ist nichts anderes als der Ausdruck der gegensätzlichen Anläufe und Strömungen, die an dem Gemälde selbst zu Tage treten.

Vosmaer nennt die Farbe der Figur ganz rot, in den unteren Teilen und im Schatten überhaupt bräunlich und dunkel, im Halbton stumpf, im Licht aber das schönste Granatrot, das sonst die Spätwerke des Meisters

zeigen. Auch der Hut ist rot, und nur die Halskrause weiß. Burger-Thoré hat denselben entschiedenen Farbeneindruck; wie gewöhnlich beschreibt er mit etwas mehr Nuancen: die Figur sei ganz in Scharlachrot; nur die Strümpfe hätten eine Art Tabakfarbe; die Feder auf dem purpurroten Hut sei orange. An einer späteren Stelle (I 20) kommt er nochmals auf die koloristische Haltung dieser Gestalt, die er sehr bewundert, zurück: „Wahrhaftig, sagt er, sie könnte von Tizian oder Velazquez gemalt sein. Diese phantastischen und doch so richtigen Töne, die bald im Licht aufglänzen, bald durch Reflexe benachbarter Farben bestimmt werden, bald aus durchsichtigem Helldunkel herauswachsen, kommen auch bei jenen zwei großen Koloristen vor. Oder auch bei Giorgione würde man den Scharlachstoff, in dieser Art durch entschiedene Halbtöne gebrochen, finden." An diesen Aeußerungen hat sich der heftigste Widerspruch Fromentins entzündet. Gerade die Vergleichung mit den Koloristen hält er für so unangebracht wie möglich; denn wie diese Figur koloriert sei, sei sie das Werk eines Nichtkoloristen. „Es ist ein an sich wenig gewähltes Rot (p. 344), und es ist für verschiedene Stoffqualitäten, für Seide, Tuch, Atlas immer dasselbe. Der Schütze, der seine Flinte lädt, ist vom Kopf bis zu den Füßen, vom Filzhut bis zu den Stiefeln rot angezogen. Wie kann aber jemand behaupten, daß die physiognomischen Unterschiede und die Natur dieses Rot, die ein richtiger Kolorist berücksichtigt haben würde, Rembrandt auch nur einen Augenblick beschäftigt hätten? Es giebt zwar Leute, die dieses Rot als wunderbar konsequent im Licht wie im Schatten festgehalten bewundern. Mir dagegen scheint es ausgeschlossen, daß jemand, der auch nur ein wenig eigene Erfahrung und Uebung besitzt, einen Ton hinzusetzen, diese Meinung teilen könnte, und ich kann nicht zugeben, daß Velazquez oder Veronese, Tizian oder Giorgione die Zusammensetzung dieses Tones und seine Durchführung gebilligt hätten."

Der Streit um diese eine Figur ist nur das Symptom tiefer liegender Schwierigkeiten, die sich durch das ganze Bild wiederholen. Wer sie zu lösen unternimmt, kann nicht ohne Vermutungen auskommen. Aber er darf zu seiner Rechtfertigung an die Worte erinnern, die einst Niebuhr

schrieb, als er das Zwielicht der Anfänge römischer Geschichte zu durchdringen unternahm. „Der Forscher, sagt er, vor dessen erneuter unverwandter Beschauung die Geschichte verkannter, entstellter, verschwundener Begebenheiten aus Nebel und Nacht Wesen und Bildung gewonnen hat, vor dessen unermüdeter und gewissenhafter Prüfung die Geschichte immer vollkommeneren Zusammenhang und jene unmittelbare Offenbarung der Wirklichkeit, die vom Dasein ausgeht, gewann: der darf fordern, daß ein anderer, der nur vorübereilend seine Blicke dorthin wirft, wo er lebt und verweilt, nicht über die Richtigkeit seiner Wahrnehmungen absprechen, weil er sie nicht erblickt. Der gelehrte Naturkundige, der die Stadt nicht verließ, wird die Fährte des Wilds nicht erkennen, die den Waidmann leitet."

Erinnern wir uns, daß der Leutnant Ruytenburch von Kopf bis zu Fuß in Gelb gekleidet ist, so mag die Thatsache, daß eine zweite Figur, eben die des ladenden Schützen, von oben bis unten in eine gleichfalls einheitliche Farbe, in Rot, gekleidet ist, nicht unbeabsichtigt erscheinen. Nächst dem Rot der Schärpe des Hauptmanns begegnet nun aber ein zweites Rot, in das eine ganze Gestalt gekleidet ist, wobei wir vorderhand die Farbe nur nach ihrer Familienzugehörigkeit, nicht aber als valeur, d. h. in ihrer Modifikation durch Licht und Schatten beachten. Diese andere rote Gestalt steht gleich rechts vom Leutnant. Es ist ein Schütze, der seinen Kopf stark auf sein Gewehr senkt, um das Schloß zu prüfen oder vielleicht richtiger, um Pulver auf die Pfanne zu schütten (pour aviver la mèche, sagt Vosmaer, um die Lunte anzublasen. Burger: qui tient en joue son arquebuse comme s'il allait tirer, nicht ganz richtig). Das Motiv ist sicher erfunden, um den kleinen Leutnant, der vom Hauptmann so bedeutend überragt wird, nicht von beiden Seiten zu drücken; Rembrandt ließ also den andern Nachbar sich bücken, um dem Offizier eine Huthöhe Vorsprung zu geben. Die Kleidung ist rot mit Goldborten; auf dem Kopf ein metallener Helm. Weiter nach rechts suchend finden wir dann rote Stellen an den Hosen des Trommlers am Bildrand und am Hals der Figur über ihm.

Diese Massen und Bruchstücke von Rot mögen uns nun auf die richtige Spur leiten. Wären sie in ihrer Wirkung freier und mehr losgelassen, wären sie weniger abgedämpft, so würde das Bild einen ganz anderen Karakter bekommen haben. Rembrandt verrät in den Jahren vor der Nachtwache wie auch später Neigung für die Zusammenstellung von Rot und Gelb. Besonders auffällig erscheinen diese Farben als Hauptpfeiler des Aufbaus in dem mehrerwähnten Doppelbildniß des sogenannten Pancras (Buckingham Palace), wo das Gelb und Goldbrokat des Kostüms der Frau gegen die rote Tischdecke steht*). Weiterhin begegnet der nämliche Akkord in kleineren Bildern. Das Hauptbeispiel ist aber das Dresdener Gemälde der Eltern Simsons, das Opfer Manoahs.

Es ist die Szene, da der Engel des Herrn die bevorstehende Geburt des Sohnes verkündet hat. „Da nahm Manoah ein Ziegenböcklein und Speisopfer und opferte es auf einem Fels dem Herrn. Und da die Lohe auffuhr vom Altar gen Himmel, fuhr der Engel des Herrn in der Lohe des Altars hinauf. Da das Manoah und sein Weib sahen, fielen sie zur Erde auf ihre Angesichter“ (Buch der Richter 13, 19 f.). Rembrandt hat das Paar auf den Knien betend dargestellt, den Mann, das ehrwürdige Antlitz nach vorn gerichtet, die Frau im Profil. Sie haben die Augen im Gebet geschlossen oder doch abwärts gesenkt, ein Bild tiefster Sammlung der Seele. Die Nachtwache hat keine Gelegenheit für einen Ausdruck solcher Ruhe und Tiefe dargeboten. Der Grund ist dunkel gehalten und undeutlich gegliedert, um ihn entfernter erscheinen zu lassen; sein Ton ist jener metallische, dessen bläuliche Noten auch den Rock des entschwebenden Engels färben. Irgend eine Ueberleitung und Vermittlung mit den starken Lokalfarben der Vordergrundfiguren ist nicht versucht worden. Das Feuer links vorn, die prasselnden Scheite und rohen Fleischstücke sind ganz akzentlos und abgedämpft. Was hätte Rembrandt daraus machen können, wenn er es gewollt hätte! Weder das Feuer noch die Vision des Engels läßt er hier als Lichtfaktoren

*) Vgl. auch H. Weizsäcker, Preußische Jahrbücher B. 94 (1898) S. 501.



75 Das Opfer Manoahs Dresden

mitsprechen: das Licht ist auf die zwei Betenden gesammelt. Manoah ist in ein violettes Rot gekleidet, die Frau in Goldgelb; vom Ellbogen abwärts werden ihre weiten weißen Hemdärmel sichtbar; von der metallglänzenden Kopfbedeckung fällt unmittelbar, Hinterkopf und Gestalt überwallend, ein leuchtend roter Mantel herab. Vorn zu den Füßen Manoahs sieht der Boden aus, als hätte der Maler seine Pinsel ausgewischt, das Rot, das Gelb, das Bläulich zu einer harmonischen Tönung verbunden. Was aber der Haupteindruck des Gemäldes ist, ist keine Farbenharmonie, sondern der Kontrast von starkem Gelb und Rot im Licht und eines sehr dunkelen Grundes. Es giebt weichere und gestimmtere Bilder des Meisters; dieses hat aber fast etwas Grelles. Da die Nachtwache, die genau zur gleichen Zeit gemalt worden ist, die nämlichen Elemente von Farben- und Lichtfaktoren enthält, so liegt es nahe, zu fragen, warum sie in andere Wirkung gesetzt worden sind.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß Rembrandt für die Nachtwache dieselben stark gelben und roten Figuren geplant hat. Diese beiden Farben treten geballt und massig in Figuren, die vom Kopf bis zu Fuß hineingetaucht sind, auf. Als aber der stark gelbe Leutnant einen lauten Kontrast hervorrief, den dann das zweite Lichtzentrum parierte, so mochte es dem Künstler scheinen, daß die in einiges Gleichgewicht gebrachten Gegensätze nicht durch weitere, kreuzende Konkurrenzen und Rivalitäten gefährdet werden sollten. Und so trat ein, was wir für eine Thatsache halten: die Lichtabstufungen wurden Hauptsache und die Farbenkontraste wurden untergeordnet. Die Ausdrucksmittel wurden auf Kosten der Farbe reduziert, das Problem vereinfacht. Hierfür muß man wohl glauben, daß Rembrandt eines Tages einen Entschluß faßte und daß er auf diesem Weg eine Lösung fand. Er stand nun vor seinem Bild wie ein Kapellmeister vor dem losgelassenen Orchester, die linke Hand abwehrend bald dahin bald dorthin erhoben, um das Vorlaute einzelner Instrumente und die Schärfe ihrer Einsätze zu mildern und zu beschwichtigen. Man darf sich ihn wohl vorstellen, wie er an seiner großen Leinwand hin und her klettert, herabsteigt, zurücktritt, um die Wir-

kung zu prüfen, meist aber, wenn er zurückkehrt und den Pinsel anfaßt, wieder eine Sourdine aufsetzt und einen Farbenton noch mehr ins Helldunkel taucht. Bestand anfänglich die Absicht, ein lebhaftes Rot mitsprechen zu lassen, so wurde gerade das Rot immermehr getrübt und zurückgedrängt. Was Fromentin an dem Rot tadelt, hat seine Ursache in nichts anderem als daß Unentschiedenheiten und allmählich Kompromisse eintraten und sich geltend machten, denen die Farbe geopfert worden ist. An der Schulter des ganz verdunkelten Knaben mit dem Pulverhorn am linken Bildrand steht noch etwas Rot; dem ladenden Schützen ist die Leuchtkraft seines Rot durch Schatten und Halbschatten stark verkümmert worden, und so ist auch an jenem anderen Schützen mit dem Helm rechts vom Leutnant das Rot mit Ausnahme einer Stelle auf der rechten Schulter völlig abgedämpft. Was aber von dieser Farbe, das gilt auch von den anderen. Den Willen Rembrandts und sein ganz bewußtes Verfahren zeigt am deutlichsten die Behandlung der Fahne. Ihre Streifen werden in den Beschreibungen bald grün und gelb, bald blau und orange genannt. Und nun mag man sich vergegenwärtigen, wie (von Tizian oder Rubens nicht zu reden) ein Hals oder van der Helst einen solchen seidenen Fahnenstoff haben glänzen und rauschen lassen. Bei Hals ist die Schützenfahne mit den Wellenhöhen und -thälern ihres Faltenzugs, mit dem im Licht aufathmenden und erstrahlenden Glanz ihrer Farbe eine wahre Augenweide; nun gar, wenn ein goldgesticktes Wappen oder eine goldene Inschrift mitgemalt werden, die, sobald die Fahne gerafft ist, in formlose Teile gebrochen und nur als unbestimmtes Ornament sichtbar ihren feinen Goldregen über die Hauptfarbe hinspritzen! In der Nachtwache dagegen hat Rembrandt an der Fahne deutlich sehen lassen, daß er einen solchen großen, prächtigen Farbenflecken in seinem Bild nicht brauchen konnte; es würde die Stimmung gestört haben. Es handelt sich nur um eines, nicht um Lob und Tadel, sondern lediglich zu verstehen, was da ist, und was Rembrandt gewollt hat. Stellt man sich die blondlockigen Infantinnen des Velazquez vor Augen, wie sie in hellen Kleidern neben rotgepolsterten steifen Stühlen stehen oder die tiefe leidenschaftliche

Glut der Tizianischen Grablegung im Louvre mit der beruhigten Harmonie ihrer Farben (denn von der venezianischen Assunta und ihrem grellen, etwas rohen, jedenfalls auf große Entfernung berechneten Kolorit wollen wir nicht sprechen), so wird klar, daß die Nachtwache von ganz anderer Rasse ist. Je schrankenloser an der Figur des Leutnants Ruytenburch die Farbe losgelassen ist, um so sorgfältiger wird sie im übrigen dosiert und abgewogen, in ihrem Strom zurückgehalten. Farbe ist überall, aber nicht elementar, sondern im Helldunkel gebunden. Das Dunkel ist nirgends tot, undurchdrungen; alle Schatten sind durchsichtig und farbig. Diese Verbreitung der Farbe hat etwas von der Kapillarität jener kostbaren Essenzen des Orients, die man in kleinen, dickwandigen vergoldeten Glasfläschchen kauft, und aus denen ein kleiner Tropfen genügt, eine große Truhe für alle Zeit mit Wohlgeruch zu füllen. Dieses Sichwinden und Beugen und Modulieren der Farbe verrät einen Sinn von der delikatesten Reaktionsfähigkeit; dazwischen erscheinen mit etwas stärkerem Anschlag kleine, wohlverteilte Akzente, derart wie sie die Maler oft noch anbringen, wenn sie etwa am Firnißtag einer Ausstellung ihr Werk in veränderter Umgebung erblicken und da und dort einen kleinen Drücker aufsetzen, der die Wirkung hebt und die Stimme des Bildes verstärkt, Eingebungen der letzten Stunde, die eben noch rechtzeitig kommen, um nicht Treppengedanken zu werden. Man bemerkt sie oft erst, wenn man das Bild sehr lang betrachtet hat; ihre Wirkung ist da, auch ohne daß man ihr Dasein gewahrt. Derart ist die rote Quaste an der langen, quergehaltenen Lanze des Hintergrunds, derart die kleinen blauen Fransen am Kostüm des Leutnants und die rotgefärbten Schnüre, an denen das Pulverhorn des schießenden Knaben hängt, derart der rote Passepoil seines Patronenbandeliers*). Ueberblickt man aber das Ganze, so ist die Farbe nicht eigentlich sprechend und auffällig. Ein großes Meer bläulicher und gelblicher, grün schimmernder Töne, in dem wie Meeresleuchten hin

*) Ein ganz entsprechender Akzent ist an dem 1642 datierten Damenbildniß, Rembrandtwerk IV Nr. 285, das Rot der Nestel des Kragens, und an dem kleinen Berliner Tobiasbild die roten Schnüre, an denen der Korb am Fenster hängt (IV Nr. 249).

und wieder ein metallischer Glanz, ein weißer Kragen, ein Gesichtston phosphoreszierend aufblitzt. Dazwischen das magische Licht jener „kleinen Fee“ aus der Flut hervorbrechend und endlich das gelbe Gold der Hauptfigur, das wie der Widerschein des großen Himmelsgestirns mit heftigem Glanz vibriert. Starkfarbiges Grün kommt gar nicht vor. Das Laub am Helm des schießenden Knaben ist wie verstaubt und geblichen. Die eine starke Farbe, das Gelb, ist mit dem Hauptlicht zusammengeworfen und in seinen Dienst gestellt. Rembrandt hat das später nicht wiederholt. Die unverkennbare Sparsamkeit, mit der der Konkurrenz starker Akzente ausgewichen wird, die Akzente möglichst kumuliert werden, um die Wirkung zusammenzuhalten, ist für die Nachtwache karakteristisch. Bei einem Werk von so vielen Figuren und von so bedeutenden Dimensionen kann das nur die größte Verwunderung erregen. In keiner Weise ist dabei eine Veränderung, ein Nachdunkeln im Spiel. Schon Hoogstraten äußerte den Wunsch, etwas mehr Licht hätte dem Bild nicht geschadet (1678). Dasselbe meint Fromentin, wenn er von „lumière étroite“, von der kanalisierten Lichtzuführung spricht. Es ist, als hätte der erste Ansatz, diesen Stoff zu gestalten, Rembrandt wie eine Notwendigkeit zu immer schärferen Konsequenzen getrieben. Das Gruppenbildniß war der einheitlichen Wirkung zu Liebe in eine Handlung umgewandelt worden. Aber diese Konzentration genügte noch nicht. Was von Kompliziertem und Ablenkendem da war, mußten die Ausdrucksmittel von Farbe und Licht helfen, noch mehr zu vereinfachen, einheitlicher Stimmung zuzudrängen, auf eine Spitze zuzuschleifen. Die Handlung mußte zum höchsten Grad der Illusion, der Plötzlichkeit getrieben werden. Sie wandelte sich in eine Erscheinung, die von einem engst zu fassenden, jäh auftreffenden Licht herausgehoben wird und dem Beschauer heftig wie ein Stoß sich eindrückt und aufprägt. Hier ist kein Zufall mehr, sondern eiserne Folgerichtigkeit und völlige Klarheit.

Ist nun diese Illusion eine täuschende, die mit der Wirklichkeit verwechselt werden könnte, oder hält sie sich in den Grenzen poetischen Scheins? Nicht ohne Verwunderung stellt man diese Frage, da es sich um Rembrandt

handelt, der doch, wenn einer, als Poet gilt. Thatsächlich besteht aber in diesem Punkt eine Begriffsverwirrung sondergleichen, und diese Unsicherheit hat verhängnißvolle Folgen gehabt. Man hat sich gewöhnt, das Gemälde nicht wie andere von der Wand herab wirken zu lassen, sondern mit seinem Rahmen auf den Fußboden zu stellen, weil alle Welt schrie, nur eine solche Aufstellung lasse die Illusionskraft der Szene zur Geltung kommen. Selbst Leute, die Gefühl für Kunst hatten, meinten, wenn das Bild bis zum Fußboden reiche, so werde sein Eindruck bis zur Täuschung gesteigert*). Diese Aufstellung sollte ausdrücken, daß wenn es dem Leutnant Ruytenburch und seinen Gefährten beliebe, aus dem Rahmen zu steigen, sie dies ohne weiteres und gefahrlos thun könnten.

Es gab früher im Reichsmuseum, wo das Bild sich seit 1885 befindet, eine sonderlich bequeme Kontrolle, um den Farbenkarakter und den Illusionsgrad der Farben der Nachtwache zu bestimmen. Die Diener des Museums hatten früher eine geschmackvolle Uniform, die ihnen inzwischen genommen worden ist. Fräcke mit roten Aufschlägen, ebensolchen Umlegekragen und breiten Generalsstreifen an den Hosen; um den Hals ein breites gelbes Moiréband, an dem eine Medaille hing. Diese Farben, Gelb, Rot, Schwarz, auf dem Grund der tiefen Dämmerung der Ecken des Saales, in denen die Diener meist saßen, entsprachen ungefähr den Farben der Nachtwache. Traten sie unter das starke Oberlicht heraus, so sah man ohne weiteres, wie unwirklich, d. h. lediglich an ihren dunklen Grund als ihre Lebensbedingung gebunden, die Rembrandtfarben waren. Kommt jetzt, wo dieses bequeme Experiment versagt, irgend eine farbenfreudige Fremde in den Saal, so verursachen die grün- oder rotseidenen Blusen, violetten Blumen und Federn in dem grellen Oberlicht dem für die Nachtwache akkomodierten Auge eine namenlose Pein; die Farben der im Tageslicht vor dem Bild vorbeispazie-

*) Lübke im Repertorium für Kunstwissenschaft I (1876) S. 22 und Kunstwerke und Künstler S. 477. „Die Wirkung war (bei der Aufstellung im Trippenhuis) so frappant, daß man unwillkürlich zurückwich, um dem heranmarschierenden Haufen Platz zu machen.“ Das Nähere im Anhang am Schluß des vorliegenden Buches, 1. Beilage.

renden oder stehen bleibenden Personen erzeugen eine wahrhaft greuliche Dissonanz mit der so wohltemperierten und harmonisierten Tönung des großen Bildes. Nach der Bitterkeit dieser Erfahrung kann kein Zweifel über das Kolorit des Werkes mehr aufkommen. Gegenüber der zerstreuten Buntheit der wirklichen Farben im Tageslicht, erscheinen diese Rembrandtfarben wie gekocht und erweicht, aller natürlichen Roheit befreit, wie aus einer dunkelen Flut als ihr verborgen gewesener Hort und als leuchtende Perlen emporgehoben. Dieses Dunkel aber ist ihr Element; sie leben mit ihm und nähren sich von ihm, und sie würden sterben, wenn sie in das neutrale Tageslicht herausträten. Die Illusion des Gemäldes ist groß, ja ungeheuer, und sie ergreift den Beschauer, wie überhaupt große Dinge uns in ihre Sphäre emporheben, daß wir das gemeine Dasein darüber vergessen. Aber unmöglich ist es, sich vorzustellen, daß diese Figuren aus dem Rahmen in die Wirklichkeit eines Oberlichtsaales heraustreten könnten, die ihnen sofort ihr Geisterlicht ausblasen würde. Darum mag jeder zusehen, was er von den immer wiederholten und immer gleich thörichten Phrasen zu halten habe, die Nachtwache sei ein Triumph des Realismus, der Naturbeobachtung und der illusionistischen Täuschung, da dieser Gemeinplatz auf nichts anderem als auf der Verwechslung eines bis zur Hallucination gesteigerten poetischen Phantasielebens mit der greifbaren Realität der Gasse beruht.

Die Kritik der Nachtwache.

Einem so außerordentlichen, ja einzigen Werk gegenüber soll die analysierende Betrachtung alles thun, was sie irgend vermag, um das feinverästelte Leben des künstlerischen Organismus bis zur letzten Regung zu verfolgen, um dem Künstler auf allen Wegen und Schlichen nachzugehen; sie mag interpretieren, so viel sie dessen fähig ist, um zu erkennen, um zu lernen, um sich Rechenschaft zu geben. Aber vor einem mögen sie alle guten Geister bewahren, das Werk zu kritisieren. Niemanden fällt es ein, große Naturschauspiele zu kritisieren. So kann man an einem großen Alpenberg wohl herumkrabbeln, sogar hinaufsteigen und sich den Riesen in allen Winkeln, Thälern, Schlünden und Höhen betrachten; aber das Mißverhältniß der Größe zwischen der Menschenkleinheit und diesen Erstgeborenen der Schöpfung läßt sich nicht überwinden.

In den Aeußerungen höchster Kunst liegt etwas vom Wesen der Elemente, die „mit Donnergang ihre Reise vollenden". Werke wie Rembrandts Nachtwache könnten nur von ihren Pairs gerichtet werden. Wo aber sind diese zu finden? In der furchtbaren Entschlossenheit seiner Ausdrucksweise

kann man das Bild etwa mit Michelangelos sixtinischen Deckengemälden vergleichen, wo ein Entschluß ähnlicher Art darin sich kundgiebt, alles und jedes Ornament auszuscheiden und die Aufgabe allein mit den Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Gestalt zu lösen. So ist der Idee nach die Nachtwache auf Hell und Dunkel konstruiert. Aber ihre Durchführung ist doch keineswegs bloße Abstufung von Lichtwerten; vielmehr giebt sie ein Beispiel von farbiger Modellierung, das Niemand vergessen kann. Sie ist ein Unikum. Rembrandt freilich ist auf der Stufe der Nachtwache nicht stehen geblieben. Als ein sich Wandelnder, immer neue Fähigkeiten Offenbarender ist er in seiner Kunst weiter geschritten. Er allein giebt mit seinen späteren Werken eine Art Maßstab, an dem man die Nachtwache messen kann. Hier läßt sich dann sehen, wie er über gewisse Dinge sein Urteil spricht, wie er sich selbst korrigiert.

Die Beurteiler der Nachtwache haben sich denn auch, unter der allgemein zugegebenen Voraussetzung, daß man es mit einem außerordentlichen Werk zu thun habe, darauf beschränkt, ein paar Einzelvorbehalte zu machen. Außer Fromentin hat Niemand den Versuch eindringender Analyse unternommen; daß diese seine Analyse zu einer Kritik und zu einer scharfen geworden ist, wird man einem Maler zu gute halten. Künstler können ohne exklusive und intolerante Ueberzeugungen nicht sein. Die anderen zeigen in ihren Bemerkungen eine so auffallende Uebereinstimmung, daß man von diesem immer wiederkehrenden Urteil wohl Notiz nehmen muß. Es betrifft die Uebertreibungen in der Darstellung der allgemeinen Bewegung.

Wir lassen zuerst einem holländischen Anonymus vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts das Wort:*) „Dat Rembrandt den optogt der Burgeren vertoond heeft, zoo als het behoort, gelooven wij niet, of het zoude, ter dier tyd, zeer ongeregeld hebben moeten toegegaan zyn, it welk wij nogtans wel beter weeten.“ Also der Zweifel, ob es bei Schützenauszügen damals wirklich so unordentlich zugegangen sei, oder ob

*) Angeführt von Dyserinck a. a. O. de Gids, 1890, 4. S. 269.

die Darstellung übertreibe. Kolloff äußert sich wie folgt (Historisches Taschenbuch 1854, S. 453): „Es sieht aus, als ob der Trommelwirbel die Bürger mitten aus ihren Arbeiten herausgerissen, und sie eilen sich, als ob eine Minute Verzögerung die allerschlimmsten Folgen für sie haben sollte; sie stürzen halbangekleidet hinaus: dieser knöpft sein Wams zu, jener zieht im Gehen seine Büffelhandschuhe an, ein Schütze ladet sein Gewehr, und der Hauptmann, ein großer stattlicher Herr, schreitet gewaltig aus. In dem ganzen Vorgang herrscht ungemein viel Bewegung, Wirrwarr, Eile, und die Spartaner des Leonidas, die zu den Waffen rannten, um den Engpaß der Thermopylen zu verteidigen, zogen gewiß nicht heftiger und stürmischer dahin als diese honetten Amsterdamer Bürger zum Scheibenschießen aufbrechen." Bode bemerkt:*) „Die Wahl und Darstellung des Moments geht über den einfachen Inhalt des Bildes, die Wiedergabe der Bildnisse eines Amsterdamer Schützencorps, hinaus und beeinträchtigt denselben dadurch sogar in einem gewissen Grade. Die märchenhafte Beleuchtung und die belebte Situation, welche den Beschauer so bestricken, daß er die Darstellung eines weltgeschichtlichen Ereignisses vor sich zu sehen glaubt, machen sich teilweise auf Kosten der Individualität des einzelnen geltend u. s. w." Verschärft wiederholt Bode dieses Urteil 1895**), die Nachtwache erscheine wie die Darstellung eines bedeutenden historischen Momentes, wie der hastige Auszug einer Truppe, die durch einen feindlichen Ueberfall zur Verteidigung der Mauern aufgeschreckt sei. Die gesteigerte Erregung in den Figuren, ihre hastige Bewegung, die einheitliche, durch den grellen Lichteinfall besonders konzentrierte Wirkung beeinträchtige die individuelle Wiedergabe jeder einzelnen Persönlichkeit. „Andererseits ist das Motiv an sich nicht bedeutend genug für eine solche dramatische Behandlung; dadurch bekommt das Bild, bei längerer Betrachtung, einen etwas gesucht theatralischen Anstrich." Diese

*) Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883) S. 473, wiederholt von Bredius, Meisterwerke des Reichsmuseums S. 24.

**) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XVI, S. 8. Auch in der Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen, Sammlung Wesselhöft S. 23.

Aeußerungen hat Bode neuerdings (Rembrandtwerk IV (1900) S. 18 f.) nicht nur bedeutend abgeschwächt, sondern, was den Mangel an individuellem Ausdruck angeht, zurückgenommen. Der nüchterne Vorgang des Alltagslebens sei zu einer lebendigen dramatischen Szene umgestaltet, welche diesen Schützenauszug wie eine Episode aus der großen Zeit Hollands, wie einen Ausmarsch zum Kampf gegen die Spanier, erscheinen lasse.

Ein zweiter Einwand geht mehr auf die Ausführung im einzelnen und hält sich an die Beobachtung, daß manches unausgeglichen geblieben, manche Härte überbügelt und manche Lücke gestopft worden ist. Rembrandt erfindet seine Kompositionen nicht eben leicht und schnell. Es ist zweifellos richtig, was die Schüler Rembrandts Houbraken erzählt haben, daß der Meister manchesmal ein Gesicht auf zehn verschiedene Weisen skizziert habe, ehe er es auf die Leinwand brachte. Dasselbe gilt um so mehr von Kompositionen; er änderte unaufhörlich. Houbraken führt als Beispiel an, wie oft und immer verschieden er Christus mit den Jüngern in Emmaus dargestellt habe. Daß er dieselben Stoffe immer von neuem angefaßt hat, ist etwas den Laien Ueberraschendes, dem Künstler aber Selbstverständliches. Charles Blanc hebt es hervor, „que Rembrandt ait été si difficile pour ses compositions et les ait tant de fois recommencées, alors que tant d'autres peintres se seraient contentés de ce qui lui paraît, à lui, si insuffisant.“ *) Ein merkwürdiges Beispiel von Kompositionskorrekturen aus der Zeit der Nachtwache liefert eine mit Farbe übergangene Kreidezeichnung im Kupferstichkabinett des britischen Museums. Sie gehört zu der kleinen Grisaille der Kreuzabnahme Christi von 1642 in der Londoner National Gallery, giebt aber nur die untere Hälfte dieses Bildes; die Komposition ist über den Knien des Schächers abgeschnitten. Durch Ausschneiden einzelner Stücke und Einfügen ausfüllender Papierschnitzel bildet das Blatt jetzt ein Mosaik von mindestens sechszehn verschiedenen Papierstückchen, die Rembrandt so oft geändert und geklebt hat, bis er zufrieden

*) l'oeuvre de R. p. 19.

war*). So mag man denn auch von der Nachtwache, obwohl eine unmittelbare Kontrolle durch Skizzen und Entwürfe nicht möglich ist, sich überzeugt halten, daß sie durch zahlreiche Umformungen hindurchgegangen ist, von denen wir mit aller Vorsicht einige kleine Spuren nachgewiesen zu haben vermeinen. Es lag nicht in der Art dieses Künstlers, auch nicht bei verhältnißmäßig einfachen Aufgaben wie dem Bildniß, gleich Hals oder Velazquez heftig zuzugreifen und sich künstlerisch schnell zu entschließen. Velazquez, dessen positives Wesen freilich wenig von der Phantasie geplagt wurde, hatte eine Art und Sicherheit, seinen Gegenstand, wie ohne sich zu besinnen, anzupacken und hinzustellen, als könne alles gar nicht anders sein. Nach Jahren hat freilich auch er, wie die häufigen Pentimenti beweisen, korrigiert. Rembrandts Bilder aber sind nicht wie die des Spaniers scheinbar „mit dem Willen“ gemalt.

Der dritte Einwand ist der stärkste; er trifft nicht dieses Bild allein, sondern den ganzen Rembrandt dieser Jahre. Das Auffällige an der Nachtwache ist nicht, was die Meisten beanstanden, daß ein alltäglicher und trivialer Vorgang wie der Auszug einer Schützenkompagnie übertreibend in einen Allarmaufbruch verwandelt worden ist, der an irgend einen Hannibal ante portas denken läßt; das Verwunderliche ist dagegen, daß eine pragmatische Erzählung, sei es nun eines gewöhnlichen, sei es eines historischen Vorgangs, mit Ausdrucksmitteln des Irrationalen und Uebernatürlichen gegeben worden ist. Das geheimnißreiche Auftauchen aus dem Dunkel zum Helldunkel und zum Hellen, das unruhige Blitzen der vereinzelten Lichter, endlich ein grelles Aufleuchten, dies ist der Dunstkreis des Mysteriums, des Zaubers, der plötzlichen Parusien und Erscheinungen. Es sind die Mittel, mit denen die Hexe von Endor, die Saul den Geist Samuels beschwört, das Mahl Belsazars mit dem Mene tekel, die Erscheinung von

*) Sidney Colvin, guide to an exhibition of drawings and etchings by Rembrandt (1899) p. 8 zu A 33. Rembrandtwerk IV S. 82. Zeichnungen III Nr. 103. Aehnliches Verfahren bei der Guaschezeichnung, Christus und die Apostel von 1634, im Teylermuseum zu Haarlem, Zeichnungen IV Nr. 165.

Banquos Geist oder Caesars im nächtlichen Zelt des Brutus dargestellt worden sind oder dargestellt werden könnten. Wer erscheint aber hier aus dem quellenden und brodelnden Dunkel? Der kleine Leutnant Ruytenburch von der Kompagnie des Hauptmanns Franz Banning Cocq, und das wäre, um Fausten zu zitieren, da aus dem Zaubergewölk in seinem Zimmer ein fahrender Scholast hervortritt: das also war des Pudels Kern; der Casus macht mich lachen! Man wäre versucht, dies komisch zu finden, wäre nicht in aller Schaffensweise Rembrandts etwas so grenzenlos, nicht eigentlich Naives, aber Dämonisches. Und so begegnet in der Nachtwache die Wiederholung und Steigerung jenes seltsamen Widerspruchs, der uns bereits bei dem Dresdener Doppelbildniß und der Hochzeit Simsons auffiel, das Mißverhältniß zwischen dem, was gesagt wird und der Art, wie es gesagt wird. Die Nachtwache ist also nicht das einzige, nur das stärkste Beispiel einer Gewöhnung und Leidenschaft, die Rembrandt hatte aufkommen und einreißen lassen. Unsere Diagnose berührt hier die Stelle, wo sich das eigentümliche Problem des künstlerischen Zustandes, wie er sich die Jahre daher entwickelt hatte, in seinem ganzen Ernst und seiner ganzen Größe vor uns aufrecht.

Man mag die Macht äußerer Einwirkungen über Bildung und Entfaltung menschlichen Wesens, man mag gegenüber dem Angeborenen das Gewicht des Erfahrenen und von außen Gekommenen noch so hoch anschlagen, in den Tiefen menschlicher Natur ist ein Ort, wo diese Eindrücke wie in einer Sackgasse sich festrennen und auf einen Felsen von Widerstand stoßen. Unbekümmert wie hinter der Wallmauer einer uneinnehmbaren Zitadelle lebt das Persönlichste, dessen dumpfe Kraft um so größer ist, je weniger es von ihr weiß. Hier bildet das Ich seine eigene Welt. Je reizbarer — und dies ist der Fall des Genius — die Organe für die Sensationen der Außenwelt sind, um so lebhafter ist ihr Reagieren, ein anhaltendes Paktieren, was Zugang finden kann und was nicht. In bald stoßhafter bald unmerklicher Bewegung und Gegenbewegung, in einem Dauerzustand gereizter

Auseinandersetzung steht der Genius der Welt gegenüber. Die Heftigkeit der Jugend und die Abgeklärtheit der Reife beruhen nicht nur auf dem Uebermaß kampffreudiger Kraft und ihrem allmählichen Erlahmen, sondern auf der zunehmenden Sicherheit einer endlich gewonnenen Position.

Den ungeheueren Kampf, den Rembrandt um seine künstlerische Selbständigkeit geführt hat, können wir nur ahnen. Aus der Einsamkeit seiner Leydener Jahre und aus der äußerlichen Bewegtheit des ersten Amsterdamer Jahrzehnts dringt kaum ein artikulierter Ton, kaum ein Wort zu uns. Nur seine Werke sind da, und sie haben Zungen, zu reden. Mitten aus dem Schaffen der Kunstgenossen, aus dem Geschmack der Zeit und des Landes, aus dem Andrängen einer allenthalben siegreichen Weltkultur, aus der Verführung der italienischen Kunst, die auch ohne die Photographien und populäre Kunstschriftstellerei unserer Tage durch Stiche, durch leidenschaftlich gesammelte Originale bekannt genug war, ringt sich ein eigentümlicher Geist empor, den nach einer eigenen Sprache verlangt. Wenn man ihn an die klassischen Vorbilder erinnert, sie ihm als Muster preist, die zur Normalerziehung jedes Künstlers gehören, lehnt er sie ab und erklärt, nur eine Lehrmeisterin anzuerkennen, die Natur. Dieses Wort hat man ihm allzugläubig nachgesprochen, als drücke es auch nur entfernt das Wesen seiner Kunst aus. Weil der Klassizismus der Renaissance von der körperlichen Gestalt ausgeht und aus ihrer Behandlung seine Maßstäbe entnimmt, wird an Rembrandt ein Maßstab gelegt, der gar nicht für ihn paßt; aus der Thatsache, daß er seine Modelle nicht in Rücksicht auf das kanonische Schönheitsideal wählt, daß er ihre Proportionen nicht nach dem Kanon aufbaut, daß er die schöne Linie der Einzelgestalt wie der Gestaltengruppe vernachlässigt und verwirft, folgert der einseitige klassizistische Standpunkt, Rembrandt sei ein Naturalist, als ob sein Figurenstil das für ihn Entscheidende wäre. Durch sein trotziges Pochen auf die Natur mochte er selbst der Auffassung seiner Gegner Vorschub leisten. Hat aber, so darf man fragen, wann immer das Schlagwort Natur erscholl, Natur je einen anderen als einen polemisch negierenden Sinn gehabt? Hat das Wort denn wirklich

einen positiven Inhalt, oder bedeutet es nicht vielmehr zu allen Zeiten Auflehnung, Widerstand gegen eine als unwahr empfundene, bedrückende, fremde Ueberlieferung? Rembrandt sagt Natur, und er meint nichts anderes als sein Recht, unabhängig von fremder oder naher Kunst eine eigene Sprache zu finden, die seine Organe allein verstehen, die sie zur Gestaltung bringen wollen, die sie als die einzig natürliche empfinden. Eine Kunstsprache, in Zeichnung und Komposition, in Licht und Farbe anders als eine schon dagewesene, aber nicht wesentlich natürlicher, nur freilich unserer nordischen Natur näherliegend, der Ausdruck einer gänzlich idealen, persönlichen, Rembrandtischen Welt. Ein künstlerischer Instinkt wird Herr, der alle Hilfsquellen, alle Findigkeit und alle Intelligenz dieser versatilen Begabung sich dienstbar macht und zu einem reißenden Strom wird, vor dem es kein Halten und keinen Widerstand giebt. Der Künstler in Rembrandt läßt diese Leidenschaft gewähren und alle Schleusen aufziehen. Je mächtiger und ausgebildeter von Jahr zu Jahr, je vollkommener seine Kunstsprache wird, um so souveräner gebärden sich die ihrer Trefflicherheit froh gewordenen technischen Ausdrucksmittel. Diese Kunst akzentuiert sich, unterscheidet sich von dem Nicht-Ich Rembrandts, von der übrigen Kunstwelt; sie wird auch dafür anerkannt und bewundert. Rembrandts Ruhm in seiner Zeit erreicht seinen Gipfel. Er hat in diesen Jahren die Welt bezwungen. Es scheint eine Zauberkraft in ihm zu sein, die über Wirkungen gebietet, welche anderen verschlossen sind. Wie er nicht müde geworden ist, sich selbst zu staffieren, zu drapieren, in jede Verwandlung zu zwingen, so besitzt er einen Zauberstab, der auch die Dinge außer ihm wandelt. Er ist ein Magier, dessen kräftigen Formeln alles sich fügen muß. Die Menschen kommen, geben ihm Aufträge, nennen ihm ein wohlumschriebenes Thema: einerlei, er macht etwas anderes daraus, er verwandelt, er läßt den Strom seiner künstlerischen Leidenschaft darüber fließen. Und hier kommt nun der Punkt, an dem es ununterscheidbar wird, welcher Anteil dem Dämon und welcher der Besinnung zugehört, was Offenbarung des Genius ist und was souveränes Spiel und Laune, der Punkt, wo die Schöpferkraft alles ansieht, was sie gemacht hat, und erkennt, „siehe,

es war sehr gut", wo also das **Bewußtsein** der Persönlichkeit wie ein Siegel auf das Schaffen gedrückt wird.

Das Bewußtsein des Könnens und der notwendig daran sich heftende Mut, der mehr ist als Mut, Uebermut (wenn man von diesem Wort die allmählich aufgekommene Lasterqualität abrechnen will), hat der Erscheinung Rembrandts einen Karakterzug verliehen, der nur einer ist neben anderen, aber zu allen Zeiten sehr in die Augen gefallen ist. Der Rembrandt in dieser Ansicht ist nicht der ganze Rembrandt; aber man hat ihn fixiert und je nach den Zeiten, die ihn beurteilen, aufs feindlichste getadelt und aufs höchste erhoben.

Die Tadler kamen zuerst zum Wort. Nach Rembrandts Tod, in den siebenziger Jahren des Jahrhunderts, bildete sich ein Verein von Litteraten und Dichtern zu dem Zweck, das Theater zu reformieren und von der „ungebildeten" Wildheit und den dick aufgetragenen Greueln der Nachfolger des Jan Vos zu säubern. Sie nahmen den Wahlspruch Nil volentibus arduum an, versammelten sich seit 1676 bezeichnender Weise im Haus des Malers Lairesse und suchten, nach dem Vorbild der französischen Akademie auch in Holland einem feinen und gesitteten Geschmack, dem Ideal des Feilens, Glättens, Nichtanstoßens, dem Beschneiden der Natur den Weg zu bahnen. Das erste und letzte Wort dieser Korrekten war Gesetz und Regel, die Polizierung der Kunst. Einer aus dem Kreis, Andreas Pels, bearbeitete des Horaz Kunstlehre der ars poetica, ein holländischer Boileau. Da diesen Perrücken nichts verwerflicher schien, als eigene Weise zu pflegen und in hochmütigem Eigendünkel Regel und Muster gering zu achten, so galt ihnen Rembrandt, den sie doch nicht umhin konnten, den großen Rembrandt zu nennen, als der Erzketzer der Malerei, der Abtrünnige von der Ueberlieferung Tizians und van Dijcks, Raphaels und Michelangelos*). Der genannte Pels erklärt es für die größte Verirrung eines großen Talentes,

*) Kronenberg, het kunstgenootschap Nil volentibus arduum. Jonckbloet, Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde⁴, IV 419 ff., 429 ff. Die Stellen gegen Rembrandt hat auch Houbraken angeführt.

alles „uit zich zelf te weeten“, sein Besserwissen bewährten Grundsätzen entgegenzustellen, und so sei es zur größten Einbuße der Kunst geschehen, daß ein Meister wie Rembrandt z. B. in der Darstellung des Nackten dem edlen Verhältniß einer griechischen Venus mit Berufung auf angebliche Natur eine gemeine Waschfrau mit schlappen Brüsten und einer Leibesbildung, an der nichts von gemeiner Wirklichkeit, nicht die Spur vom Druck des Korsetts und der Strumpfbänder, dem Beschauer erspart bleibe, entgegenstelle. Für diese Auffassung ist Rembrandt der Typus des Genius, der seine Gaben mißbraucht, der in trotziger Hoffart seines Ichglaubens verschmäht, der Priester einer rechtgläubigen Akademie zu sein und lieber das Banner der Ketzerei entfaltet.

Andere Zeiten dagegen, die ketzerfreundlich und anarchisch geartet sind, haben just diesen Rembrandt auf den Schild gehoben. Statt das neue Gesetz zu suchen, das zur Offenbarung drängt, haben sie als Regellosigkeit gefeiert, was doch nur den Regeln des alten Gesetzes widersprach, haben sie den Absolutismus und die Herrenwillkür des genialen Individuums zur Rechtfertigung eigener erbärmlicher Freiheitsgelüste als neues Evangelium verkündet, Rembrandt, den Instinktmenschen mit dem Tänzerschritt souveräner Laune und genialen Spiels, entdeckt.

Weder ist jener Rembrandt der akademischen Kreise schwarz wie die Hölle noch dieser moderne Rembrandt licht und schön wie ein Engel. Was aber an beiden Vorstellungen der Wahrheit sich nähert, entspricht am meisten den Zügen, die der Künstler an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre auf seinem Antlitz trug. Damals war er trotzig und selbstgerecht, elegant und herrenmäßig, instinktiv, aber nicht ohne eine Pointe von Bewußtheit, mit einem Wort: Künstler, der nur Formprobleme kennt. Wo aber war der Mensch geblieben? Hatte er Schritt gehalten mit dem ungeheuren Anlauf, mit der Riesenleistung des Künstlers?

Man mag sagen, was man will: es ist eine tiefe Wahrheit in dem, was Goethe in mannigfacher Fassung als Lebenserfahrung ausspricht, daß nämlich die Ausbildung und das Wachstum einseitiger Fähigkeiten und

Triebe dem Menschen verderblich sei, sei es nun der Intellekt, seien es sinnliche Organe, denen der Zügel losgelassen wird. Die Bedingungen der Gesundheit sind zu sehr an gleichmäßige Entfaltung der vorhandenen Anlagen geknüpft, als daß ein entschiedenes Ueberhängen nach einer Seite nicht den ganzen Zustand aus dem Gleichgewicht bringen sollte. Das Sinnliche braucht irgend eine Gegenwirkung im Geistigen und Sittlichen. Und so erscheinen die großen Persönlichkeiten wie mehrfach verankert, indes die einseitigen Begabungen gerüttelt und geschüttelt werden und anders als jene, die ihre Größe als etwas Selbstverständliches in sich tragen, ihr Persönliches bewußt wie einen Trumpf ausspielen. Zögernd und nur nach vielem Besinnen mag man mit solchen Fragen an Rembrandt rühren. Wo sind die Menschen, denen Glück auf die Dauer zuträglich ist? Unsere Natur ist zu eudämonistisch angelegt, um Unglück und Leid zu begrüßen, um Gott für Leiden zu danken. Dennoch sind es diese unerbetenen Mächte, die da kommen und das Erdreich locker machen, aus dem die Quellen des Tiefsten, das in menschlicher Natur ruht, hervorbrechen.

Das Jahr 1642, in dem die Nachtwache vollendet wurde, war ein Wendepunkt in Rembrandts äußerem Schicksal. Er verlor in diesem Jahr seine Frau Saskia. Von den Kindern, denen sie das Leben gegeben, war nur das letztgeborene, der Sohn Titus, übrig. Sie bestellte ihren Mann zum Vormund des Kindes mit der Bestimmung, daß er das Vermögen nutznießen solle, solang er nicht wieder heirate. Die Verhältnisse aber waren schon seit dem Hauskauf von 1639 im Rückgang. Sie verwirrten sich, als die Abzahlung der vertragsmäßigen Kaufsumme ins Stocken kam, und die auflaufenden Zinsen die Schuld mehrten. Die Beziehungen zur „Welt", denen die reiche Heirat vielleicht Vorschub geleistet hat, die Rücksicht auf ihre Konventionen lockern sich. Rembrandt giebt Aergerniß. Nachdem er mit der Amme des Kindes ein Verhältniß unterhalten, sucht er diese Geertje loszuwerden, da ein jüngeres weibliches Wesen, Hendrickie, in sein Haus tritt, um die Wirtschaft zu leiten. In einem Prozeß, der 1649 geführt wird, sieht sich Rembrandt verurteilt, der Amme eine jährliche Pension zu

zahlen. Mit der damals 23jährigen Hendrickie lebt er seitdem in außergesetzlicher Ehe, man darf vermuten, weil ihn die Bestimmung von Saskias Testament an der Heirat hindert, und er in dem zunehmenden finanziellen Ruin den Genuß des Vermögens seines Sohnes nicht entbehren kann. Indessen drängen die Gläubiger, und 1656 wird über Rembrandts Vermögen Konkurs erklärt, Haus und Fahrnisse inventarisiert; was eine langgeübte Sammelleidenschaft und Kennerschaft zusammengehäuft, wird versteigert, und der Künstler verläßt das Haus der Breestraat (dasselbe, an dem jetzt die Gedenktafel angebracht ist), um zunächst in einem Gasthaus der Kalverstraat, zur Kaiserkrone, Unterkommen zu suchen. Er schien unterzutauchen. Der dänische Maler Keil, der sein Schüler gewesen, verließ damals Holland und hat später erzählt, nach dem Bankerott sei Rembrandt weggezogen, in den Dienst des Königs von Schweden getreten und dort im Elend gestorben. Schweden war seit dem dreißigjährigen Krieg eine Art Wunderland geworden, wo mehr als einer sein Glück suchte; die Erscheinung Christinens von Schweden in Rom, wo sie manchem Künstler und Gelehrten wie eine dea ex machina half, that das ihre zu jener Legende. Rembrandt hat Amsterdam nicht verlassen.

Wir geben diese biographischen Thatsachen, die Stück um Stück aus den Notariats- und Gerichtsarchiven an den Tag gefördert worden sind, in aller Kürze. Die Finanzgeschichte Rembrandts kann man aus diesen Akten schreiben, aber nicht die Geschichte seines Lebens. Sie geben keine Antwort auf die Frage, wo die Gönner und Freunde blieben, als die Not hereinbrach, und als so viel Schätze verschleudert wurden; sie geben noch weniger Einsicht in die Empfindungen und Leiden Rembrandts. Für die innere Geschichte des Künstlers in den Jahren von 1642 bis 1656 sind die Urkunden stumm. Wieder sind aber die Werke da, um zu reden. Nicht als könnte man sie zu klaren Zeugnissen über wechselnde Ansichten und Neigungen des Künstlers zwingen; dieser Weg der Interpretation, den manche beschreiten, führt in die Irre und ruht auf irrtümlichen psychologischen Meinungen. Nur den allgemeinen Umriß einer tief gehenden

Wandlung des Menschen lassen sie erkennen. Und diese Wandlung ist Entäußerlichung, Vertiefung, Beseelung. Die Formprobleme kann ein Künstler nie opfern, er gäbe denn sich selbst auf; aber die Willkür ihrer Alleinherrschaft wird er brechen. „Form, Form! gebt mir die dreißig Silberlinge der Form und nehmt dafür meinen ganzen Inhalt! Gebt mir den Körper des Alkibiades, den Mantel des Don Juan!" In dieser Forderung meldet sich doch das Gefühl eines Verrats an Werten, um die man nicht leichtherzig spielt. Die Form kann ein Spiel werden; aber das Gewissen und der Ernst des Lebens, um das die Kunst kreist, ruft sie zurück. Die Erscheinung mag eine Täuschung wechselnder Formen sein; aber sie läßt uns ahnen, daß hinter ihr eine Wahrheit steht, die ihr Wesen ist, auch wenn es uns nicht beschieden wäre, dieses Wesen voll zu erfassen.

Rembrandt behielt, was seine Kunst erworben hatte und besaß. Und er wurde noch etwas anderes, was er nur in Ansätzen bis dahin gewesen war, der Maler der Seele.

Rembrandt im Zenith

Diese Richtung ist gewiß,
Immer schreite, schreite!
Finsterniß und Hinderniß
Drängt mich nicht zur Seite.

Goethe.

Der Goldton und die Braunmalerei.



ünstler von heftig herausgebildeter Subjektivität, die ihren Aeußerungen etwas sicher Erkennbares, nicht zu Verwechselndes geben, erwecken leicht die Vorstellung, als müßten alle Schmerzen und Freuden ihres äußeren irdischen Lebens aus ihren Werken herauszulesen sein. Zumal wenn wie im Fall Rembrandts Nachrichten über den Menschen, den man genauer zu kennen wünschte, fehlen oder spärlich sind, liegt die Versuchung nahe, den Künstler zur Aussage über den Menschen zu zwingen. Allein dies hat seine enggezogenen Grenzen. Der gewöhnliche Sterbliche, den seine Stimmungen und Verstimmungen in die Berufsthätigkeit verfolgen, muß sich hüten, die Anwendbarkeit seiner psychologischen Erfahrung zu überschätzen und zu glauben, am hastigeren und unruhigeren Strich eines Rembrandt sei die Spur der Verzweiflung über den Tod Saskias oder des Drucks finanzieller Nöte zu erkennen, und die Wahl dieses oder jenes Gegenstandes verrate etwas von den menschlichen Neigungen des Künstlers. Auf diesem Gebiet ist für den Beurteiler die größte Vorsicht vonnöten. Denn Wesen jener Ordnung führen vermöge des Reichtums ihrer Innenwelt und des

Werdedrangs ihrer schöpferischen Kräfte ein doppeltes Leben. Das Leben des Tages ist eines, und das Leben in der Kunst ein anderes. Nicht das Leben des Tages, sondern ein viel tieferes, das nur die ewigen Momente des Daseins als wirklich und erlebt empfindet, drängt zum Ausdruck in der Kunst. Und so schwinden dann die Widerstände der äußeren Welt, die an uns so vieles mit der Zeit hart und taub machen, im Reich der Freiheit: all die zersplitterten Teilkräfte, die sich sonst hemmen und lahmlegen, fließen in eine einzige große Kraft zusammen; alles wird flüssig und rauscht, von unsichtbarer Hand gelockt, nach oben. Hier hören die Bedingungen irdischer Zusammenhänge und Verkettungen auf.

Die Nachtwache hat Rembrandt vollendet, während seine Frau mit dem Tode rang, und von den Werken, die die nächsten Jahre entstehen sahen, ist die durchschnittliche Meinung der Kenner, daß sie zu den schönsten und einschmeichelndsten gehören, die sein Pinsel hervorgebracht hat.

Hin und wieder findet man die Werke der vierziger Jahre als Werke von Rembrandts zweiter Manier bezeichnet, Unterscheidungen, die, von der italienischen Kunstkritik aufgebracht, mit prima, seconda bis ultima maniera die wechselnde technische Ausdrucksweise zum Einteilungsgrund der Werke nehmen. Wenn man die Tragweite dieses Kriteriums nicht überspannt*), da es eigentlich zutreffend und erschöpfend nur auf Virtuosen paßt, so gewinnt man daran eine bequeme äußere Handhabe, die Perioden zu scheiden. In diesem Sinn pflegt man bei Rembrandt zunächst die ausführende, preziöse, kältere Manier der ersten Zeit einer wärmeren und breiteren Manier gegenüberzustellen. Indessen wäre mit diesen Gegensätzen das Wesen des technischen Problems nur ungenügend erkannt.

Der wärmere Ton, der allmählich zum Goldton wird, und das Bemühen, mit ihm den Hauptfaktor der Vereinheitlichung des Bildes zu ge-

*) Fromentin geht so weit, von Rembrandts Bildern zu sagen: le vrai et le profond mérite de ses ouvrages n'a presque rien à voir avec les nouveautés de son travail, was freilich der rein technischen Beurteilungsweise, auf die sich viele Kenner etwas zu gut thun, widerspricht.



76 Der Prediger Anslo und seine Frau Berlin

winnen, meldet sich bei Rembrandt schon zu einer Zeit, da dieser Stimmung noch die Vorliebe für genaue Durchführung und Modellierung eine Art Widerstand leistet. Diese Vorliebe läßt den Künstler seine Gegenstände gern nach vorn ziehen, um ohne trübende Medien alles gehörig durchbilden zu können. Die neue Manier liegt erst in dem Augenblick, da Rembrandt hierauf verzichtet, seine Gegenstände von der vorderen Ebene des im Bild dargestellten Raumes nach der Tiefe zurückschiebt und ihnen das giebt, was die Franzosen enveloppé nennen. An einer ganzen Anzahl Bilder vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre ist hierin das Schwanken des Künstlers zu bemerken. Das Kasseler Brustbild*) einer reichgekleideten jungen Dame z. B. zeigt alle Eigenschaften des schönen erwärmten Tons, dabei aber die Figur ganz nach vorn gezogen. Besonders karakteristisch nach dieser Seite ist das Berliner Doppelbildniß des Anslo mit seiner Frau. Die größere Hälfte des Bildes, der Tisch mit seiner Decke, den Büchern, dem Leuchter, die Gestalt des Anslo sitzen prachtvoll im Ton, und dies ist für die Person des dargestellten geistlichen Herrn ein nicht zu unterschätzender Vorteil. Sein fettes, wenig geistiges Gesicht fanden schon die Zeitgenossen für den Karakter dieses hochgeschätzten Predigers unbezeichnend. „Man muß Anslo hören, um ihn zu sehen," schrieb Vondel. Warum hat nun Rembrandt, der die Hauptperson mit dem Stillebenzubehör der schmeichelnden Wirkung zu Liebe abrückte und dem Zauber seines Tonbades aussetzte, für die Frau eine Ausnahme gemacht? Wer sein Auge geübt und auf Schätzungen dieser Art eingestellt hat, wird verwundert bemerken, wie ungleich der Beschauer die Entfernung des Mannes und der Frau, viel stärker als die wirkliche Entfernung gemeint ist, empfindet. Der höchst ausdrucksvolle Kopf der Frau sitzt ganz vorn und wirkt als heller Fleck hart gegen den Grund. Das stärkste Beispiel solcher zwiespältiger Behandlung haben wir bereits kennen gelernt. Es ist der Leutnant Ruytenburch in der Nachtwache.

*) Rembrandtwerk III Nr. 182.

Das Zurückschieben der Figuren, das Freilassen des Vordergrundes, so daß der vordere Raum im Gemälde leer bleibt, d. h. nur mit Luft gefüllt ist, kann seinem Wesen und seiner Wirkung nach verschieden bezeichnet werden. Die Luft im Bild scheint dicker und undurchlässiger zu werden; sie breitet das Schönheitsmittel ihres Schleiers über die Gegenstände. Es ist ein Unterschied ungefähr derart, wie wenn man sein Auge erst auf die wirklichen Dinge und dann auf ihr Abbild im Spiegel richtet. Der Spiegel nimmt den Dingen die Härte und Unverträglichkeit des Nebeneinanderstehens; er verbindet, er laviert die Uebergänge, er schafft den einheitlichen Tonnenner, er schmeichelt dem Auge. Immer ausschließlicher ergreift nun Rembrandt das Thema der bei sorgfältig geschlossenem Licht interiörmäßig empfundenen Stimmungen, deren Weichheit noch nicht dagewesene Akkorde enthüllt. Es ist, als habe er alle Dinge mit Sammet umkleidet. Das Hauptmittel dieser Kunst ist Dämmer und Dunkel, nicht mehr als Kontrast für die Wirkung des Lichts, sondern um seiner eigenen Eigenschaften willen. Eine der frühesten vollkommenen Schöpfungen dieses warmen Helldunkels ist die kleine Darstellung der Parabel Christi von den Arbeitern im Weinberg (St. Petersburg)*). Es ist in der Anordnung der Lichtgegensätze das Ideal eines Ostade, ein großer abenddunkler Saal mit einem großen hellen Fenster links; aber das Fenster nicht ganz vorn. Der Vorgrund hat keine Figuren, sondern Ballen, eine Kiste mit Skripturen und Büchern, eine Katze, einen Hund, alle ohne Lokalfarben in den Schattenton gesetzt. An einem Tisch im beleuchteten Mittelgrund die Hauptgruppe; die rote türkische Decke dieses Tischs ist völlig entfärbt, die Hauptgruppe von drei Personen vortrefflich im Ausdruck, der Herr sitzend, zwei Arbeiter, die sich über die ungerechte Verteilung des Lohns beklagen, stehend; darnach rechts weiter in die Tiefe sich verlierend andere Gestalten in Durchgängen, unter Wölbungen, die den tiefsten Schatten sammeln. Schon in diesem Werk, das 1637 datiert ist, sind die Abstufungen im Schatten, die skizzenhafte, aber völlig erschöpfende Zeich-

---

*) Abbildung s. o. Nr. 39.

nung der Hintergrundfiguren von nicht zu überbietender Meisterschaft, die Fähigkeit, Schatten und Dunkel zu beleben, eine kaum glaubhafte (zumal, wenn man das Bild mit dem gleichzeitigen, an malerischer Qualität viel geringeren Tobiasbild des Louvre vergleicht). Diese Schattenharmonien mit ihrer tiefweichen Klangfarbe verfolgt Rembrandt eine ganze Weile — oder sind sie es, die Rembrandt verfolgen? —; er wählt darnach die Stoffe seiner Darstellung. Was er braucht, sind Interiörs, Dunkel, Abend oder Nacht, Stille, Heimlichkeit eines leidenschaftslosen Glücks. Wo aber die anderen Holländer unbesehen in das gewöhnliche Leben greifen, bevorzugt Rembrandt das biblische Genre, und zwar in jener alles Pathos abstreifenden Umbildung, für die in den Niederlanden von Lukas van Leyden, dem alten Brueghel, Beuckelaer an schon eine lange Ueberlieferung vorlag. Die Bibelstoffe haben den Vorteil allgemeiner Verständlichkeit; man braucht sich über die Motivierung der Figuren nicht zu besinnen. Gefällt dem Maler ein Eselchen, so kann er eine Flucht nach Aegypten malen; mag er eine Kinderstube, so bietet sich die heilige Familie.

Solcher heiligen Familien hat Rembrandt in diesen Jahren mehrere gemalt*), alle sehr ähnlich in der Stimmung. Dickliche Kinderstubenluft, Stille, die nur vom Schnurren der Katze, vom Zusammensinken der Scheite im verglimmenden Feuer, vom Athmen des Säuglings und etwa vom Knarren der geschaukelten Wiege unterbrochen wird (ab und zu stört die Arbeit des Zimmermanns Joseph, der mit seinem Hacken nicht recht in diese Stille paßt). Maria liest in einem großen Buch; eine ältere Frau, Anna, ist dabei; alle sind schläfrig; es ist Nacht vor den Fenstern, und wenn der Schauplatz die große Diele des Hauses ist, so sieht die Nacht „mit tausendfachen Augen“ auch von den Wölbungen und von den Treppen herunter, die sich in finsteren Räumen verlieren. Noch brennt eine Kerze und zeichnet große Schattenbilder an die Wand; was von Gläsern, Flaschen, Metallsachen da ist, fängt inmitten dieses allgemeinen Einschlafens ein kleines Lichtchen.

*) Rembrandtwerk IV Nr. 250—252.

Oder man findet wirklich alle eingeschlafen, Joseph, Maria und das Kind: da erscheint der Engel und mahnt zur Flucht nach Aegypten. Maria hat ein tiefdunkelblaues Kleid wie der Nachthimmel, der Engel ist weiß und blond. Stimmungen dieser Art kamen Rembrandt auch aus dem Buch Tobit entgegen. Hatte er sonst wohl aus diesem Buch den dramatischen Augenblick des sich enthüllenden Wunders und des entschwebenden Engels gewählt, so boten sich ihm nun Züge familienhaften Idylls, woran dieses merkwürdige kleine Buch reich ist, das, der Zeit der Zerstreuung der Juden entstammend, die Innigkeit der Familienbande, die Eltern- und Kindesliebe, den engen Zusammenhang der Glaubensgenossen, die Rechtlichkeit in allem Thun, das friedenreiche Vertrauen in den Herrn und seine Engel, „die die Gebete hinaustragen und Zutritt haben zu der Herrlichkeit des Heiligen“, in so ergreifender Weise vor Augen stellt. Da ist also in der dunkelen Kammer der alte Tobit, dem seine Frau das Böckchen bringt. Er aber hebt warnend die Hand; denn er mißtraut ihr, daß das Tier am Ende nicht geschenkt, sondern gestohlen sei, um ihrer Armut aufzuhelfen. Wie in dem warmen Dämmer kein Ton zu Unrecht sitzt, so atmet das ganze kleine Bild eine Zufriedenheit in der Armut und in skrupulöser Rechtlichkeit des Wandels in Gottes Wegen. Oder man sieht die beiden Alten schweigend sich gegenübersitzen; er am Kaminfeuer, sie das Spinnrad drehend. Durch das Fenster scheint der blaue Himmel, und die Sonne beleuchtet rote Ziegeldächer. Innen aber ist alles still und gedämpft; kein Ziegelrot, sondern vom glimmenden Feuer bis zur Jacke der Frau nur erlöschende Töne. Was die zwei Leute sich sagen könnten, haben sie sich längst gesagt; sie haben die nämlichen Gedanken und Gefühle; sie sehnen sich nach ihrem Kind Tobias, das in der Ferne weilt. Der Alte ist blind. Im Fenster hängt ein Vogelbauer. Etwas von Gefangensein, vom Nichtgenießen der blinkenden Sonne und der Luft da außen, von langsamem Sichverzehren tönt aus diesem Bild und legt sich schwermütig schön dem Beschauer auf den Sinn*).

*) Rembrandtwerk V Nr. 331 (Sir Francis Cook, Richmond); das andere IV Nr. 249 (Berlin).

Hierher gehören auch Darstellungen der Anbetung der Hirten, wo unter dem weichen Mantel der Nacht Männer, Frauen und Knaben, die Hirten, in den dumpfigen Stall sich drängen, um beim Laternenschein das Kindlein zu verehren. Von den dunkelen Sammettönen ist Rembrandt so umschmeichelt, daß er auch die Begegnung der Magdalena mit dem auferstandenen Herrn statt am frühesten Morgen in nächtlicher Szene geschehen läßt (Braunschweig). An einer ganzen Anzahl Themata läßt sich in diesen Jahren verfolgen, daß Rembrandt Varianten von Dämmerung, tiefer Dunkelheit und Nacht mit künstlicher Beleuchtung an den nämlichen Stoffen versuchte, wobei dann auch die kompositionelle Erfindung nicht dieselbe blieb. Die Gutthat des barmherzigen Samariters, Jesus mit den Jüngern in Emmaus, das Bad der Susanna besitzen wir in solchen zeitlich dicht bei einander stehenden Doppelredaktionen, deren Hauptunterschiede im Grad und in der Stimmung der Dunkelbehandlung liegen. Wo Farbe ein vernehmliches Wort mitsprechen sollte, war der Verdunkelung, seit die Manier, die Figuren vorn an die Rampe zu ziehen, verlassen wurde, eine natürliche Grenze gesetzt. Weiter als späte Dämmerung konnte nicht gegangen werden, sollte die Farbe im Mittelgrund nicht erlöschen, und nun entstanden in der Richtung auf Farbenmelodik in den vierziger Jahren Schöpfungen, die ergänzend neben die Richtung auf Tonharmonie treten und Rembrandt in nächster Verwandtschaft mit den Symphonikern des farbigen Helldunkels, mit Murillo, unter den Landesgenossen mit Metsu und de Hoogh (dessen Dunkelbilder hier allein in Frage kommen) zeigen.

Das Berliner Bild der Susanna mit den beiden Alten wird immer als ein Hauptbeweis gegen diejenigen bestehen, welche Rembrandt nach der fromentinschen Formel als „luminariste“ und nicht als Kolorist gelten lassen mögen. Der Stoff des Bildes kann kaum anders denn als widerwärtig bezeichnet werden, so sehr er der Kunst von der Frühzeit der Katakomben an durch alle Jahrhunderte Anregung gegeben hat. Die Geschichte der keuschen Susanna, einer der apokryphen Zusätze zum alttestamentlichen Buch Daniel, ist die Erzählung eines Verleumdungsprozesses, den zwei Richter der jüdi-

schen Gemeinde, sehr gegen ihren Beruf, aus Rache gegen eine schöne Frau anstrengen, die sie im Bad belauscht und ihren bösen Anträgen nicht willig befunden haben, ein warnendes Beispiel der Zuchtlosigkeit und des Unrechts innerhalb der jüdischen Diaspora*). Den Schauplatz und die Anordnung, die Rembrandt gewählt hat, muß man wohl oder übel kurz beschreiben; denn von dem, worauf es ankommt, der Farbe, giebt die Photographie keine Vorstellung. Es ist ein Teich im Park des Palastes, Steinstufen, über die Susanna, fast ausgekleidet, eben hinabsteigen wollte, um die Füße einzutauchen, als sie durch den handgreiflich zudringlichen Alten erschreckt wird. Die eine Hälfte des Bildes dient nur der Resonanz und Instrumentierung der anderen, ein farbiges Halbdunkel, das die Bäume noch grün erscheinen läßt. Dann mischen sich nach rechts graue, grüne, braune Töne; im Mantel des hinteren, weißbärtigen Alten kündet sich Rot an, vorbereitend und allmählich sich nähernd, bis wie ein klarsanfter Hornton aus dem Dunkel des Waldes das leuchtende Kardinalrot hervorbricht, in dem der abgelegte Mantel der Susanna gefärbt ist. Dieses Rot des Mantels mit den schweren Borten und das Rot der Schuhe ist ein Meisterstück von Farbenglanz; von der einen Seite sorgfältig angestuft, platzt es nach der anderen gegen den Fleischton des nackten Körpers und das weiße Linnen in einer prachtvollen Kontrastwirkung auf. Niemals vor dieser Malerei ist so viel Brillanz der Farbe mit so viel Reichtum modulierender und diskreter Begleitung verbunden gezeigt worden. Es ist nicht das Forte italienischen Farbenausdrucks noch die deutlich phrasierende italienische Melodik mit ihren leicht ins Auge fallenden Intervallen der Farbe, sondern eine geheimnißvoll rauschende Flut, die nur auf Augenblicke die Wunder ihrer Tiefe zu enthüllen scheint. Die schwül bewölkte Sommernacht, das stille kühle Wasser, die ganze dumpfe Lüsternheit der Szenerie finden in den Personen einen dämonisch elementaren Ausdruck.

Das künstlerische Wesen dieser Behandlungsart könnte man in diesem Fall und einigen ähnlichen (wozu die Petersburger heilige Familie gehört)

*) Kautzsch, die Apokryphen I 177.



77 Susanna im Bad überrascht Berlin

als koloristische Spannung bezeichnen. Ein Zurückhalten, Verhüllen, Ahnenlassen, Entschleiern von Farbe, die plötzlich in einem mächtigen Akzent an den Tag bricht. Oft aber bleibt es bei dem harmonisierenden Stadium, ohne daß das sich ballende Tongewölk einen solchen Blitz und Schlag aus sich entsendet, und dies gilt in besonderem Maß von den Bildnissen dieser Periode des goldenen Tons.

Von dem Porträtkarakter dieser Werke der mittleren Schaffensperiode Rembrandts war schon bei einem früheren Anlaß die Sprache. Die Gunst des Geschmacks, der die Goldtonmanier bevorzugt, bleibt auch den Bildnissen dieser Klasse treu. Man kann hier leichter als bei irgend einer anderen Gruppe Rembrandtischer Werke von einem Bildnißtypus reden. Ein sorgfältig angelegter Hintergrund, oft etwas Architektur, in schwach aufleuchtendem oder mäßig erhelltem, grünlichem, leicht zu mattrötlich erwärmtem Ton; davon sich herauslösend die Gestalt in schweren, weichen Kleidern lichtschwacher Farbe, dunkelrot, dunkelgrün, goldrostfarben, braunrot, weich im Dunkel und weich in den Stoffen. Viel Sammet und Pelz. Das Licht ist sparsam, aber auf Gesicht und Händen um so wirksamer; der rötliche Lokalton des Fleisches ist dem Gesamtton, der Inszenierung in Grün und Gold gewichen. Die Nebendinge spielen ihre Rolle: Pelzmützen, Federbaretts, goldene Ketten, Schmuck, Fächer, Goldborten, Gerät, die ihren besonderen, halblauten Dialog mit dem Licht führen. Ein vergilbender Schimmer, der über die Blätter eines aufgeschlagenen Buches fällt, ein Licht, das in der Metallfassung eines Kneifers gefangen wird, geben kleine Akzente, die in die wundervollen Tonübergänge Gliederung bringen. Eine gewisse Verliebtheit in die vier abschließenden Wände, die jedes Geräusch, jede starke Farbe, jedes grellere Licht aussperren, jeden lebhafteren Luftzug fernhalten, aber keine stickige Schwüle, sondern das ungetrübte Behagen des Kammermusikers an seiner süßen, heimlichen Musik. Gegen die etwas herausfordernde Art der Bildnisse der dreißiger Jahre ein Zurückweichen, das die Entfernung vom Beschauer vergrößert und die Nahbarkeit erschwert, offensichtlich ein Zug zur Distinktion, ja zur Pose und

Gefallsucht. Rembrandt ist ein Stückchen auf dem Weg zu van Dijck, dem Idol des vornehmen Publikums jener Zeit. Sogar die Säule des Architekturgrundes mit der Draperie, ein ächt van Dijckſches Inventarstück, findet sich*). Dazu absichtlich gezeigte Hände sorgfältigster Ausführung wie auf der stehenden Figur des Kasseler Bildnisses von 1639, der Dresdener und Berliner Saskia von 1641 und 1643, dem sehr nobel gegebenen Berliner Rabbiner von 1645 und dem absichtsloseren Petersburger vom gleichen Jahr**). In all diesen Bildnissen ist mehr Neigung, das Arrangement zu betonen, Bärte und Hände zu pflegen, als das Psychologische über eine gewisse Grenze hinaus zu individualisieren, und so meinen manche ein großes Lob auszusprechen, wenn sie an diesen Rembrandtporträts rühmen, die besten Eigenschaften venezianischer Bildnisse seien ihnen zu eigen gegeben. In der That findet sich Rembrandt auf dem Weg zu dem, was der gewöhnliche Sprachgebrauch „Idealisieren" (d. h. Schmeicheln) nennt. Wie seltsam bei einem Mann von Rembrandts Kunstüberzeugungen: er mildert sogar die Häßlichkeit! In der Radierung einer männlichen Halbfigur von 1641 (B 261) macht er durch den Schnitt der Haare, durch reiches Kostüm und Schmuck, die wunderbar glänzend aus dem dunkelen Grund hervorschillern und den Blick gefangen nehmen, durch den Ausdruck des Nachsinnens, das leicht vergeistigend wirkt, die Häßlichkeit des Gesichts vergessen. Auffälligere Beispiele sind die berühmten Bildnißradierungen des Jan Asselijn und Ephraim Bonus (B 277. 278). Asselijn, ein Landschaftsmaler der italianisierenden Richtung, war klein von Gestalt; seine eine Hand war so verkrüppelt, daß sie mit Mühe die Palette hielt; weshalb ihm die lustigen römischen Malbrüder den Namen Krabbetje gaben. Rembrandt hat beide Merkmale, die er sich in der Zeit seines heftigen Naturalismus schwer hätte entgehen lassen, verdeckt; durch einen hohen Hut, durch Abschneiden der Figur nach unten, durch eine fast trotzige Haltung mit eingestemmtem Arm hat er ihn stattlicher gemacht; die große Hakennase und

*) Rembrandtwerk IV Nr. 266.

**) Rembrandtwerk IV Nr. 254. 264. 265. 297. 295.



78. Junger Mann. Radierung.

79. Der Landschaftsmaler Asselijn. Radierung.





80. Dr. Ephraim Bonus.
Radierung.



81. Jan Six. Radierung.

das Doppelkinn sind durch die Frontstellung gemäßigt. Es ist nicht der lustige Bentbruder, sondern der Signore, der aus Italien nach Holland zurückkam. Aehnlich unansehnlich war das körperlich Gegebene bei dem Dr. Bonus, eine zwerghafte Erscheinung, stark jüdische Züge*). Der Arzt ist zerstreut — denn seine Gedanken sind anderswo — die Treppe hinabgestiegen; er hat den Mantel umgeworfen; die Handschuhe sind noch nicht angezogen. Die niederer werdenden Baluster des Treppengeländers und die sich senkende Brüstung deuten die Bewegung an und ergänzen die vorangegangenen Schritte des Mannes. Nun macht er Halt und sieht mit nachdenklichem Blick, der einen Grund von Güte und Freundlichkeit der Seele verrät, heraus. Daß er stehen bleibt, hat einen sozusagen mechanischen Grund. Das Treppengeländer, an dem seine rechte Hand herabgeglitten war, ist zu Ende. In der Schwebung des leisen Konflikts zwischen einer — wie eben deutlich wird — unbewußten körperlichen Bewegung und einer divergierenden Bewegung der Gedanken und der Empfindung liegt der Ausdruck der Gestalt. Mehr dürfte man nicht hineinlegen wollen als die Spannung dieses Augenblicks. Das Uebrige thut die wunderreiche Illusion der Kunst, die die Gestalt aus der Flut vibrierenden und atmenden Helldunkels mild dämmerhaft hervortauchen läßt, doch durch die starken Glanzlichter der Treppenbaluster in einer gewissen Ferne gehalten. Das Schönheitsmittel weicher Einbettung stumpft die Spitzen und Härten des Karakteristischen ab und wickelt sie ein; die lange, spitze Nase, die zwerghafte Kleinheit der Figur fallen nicht mehr auf; nur die Hand ist sehr individuell gebildet. Der gleichen Zeit (1647) und der nämlichen stilisierenden Richtung gehört das radierte Bild des jungen Herrn (späteren Bürgermeisters) Six an (B 285). Mit dem Rücken an das offene Fenster gelehnt, derart, daß das Gesicht zum Teil durch den Reflex des Buches, in dem er liest, beleuchtet wird, steht er in dem dunkelen Zimmer; was zur Straße, zu den Menschen, zur Welt gehört, seine junkerliche Kleidung, Hut, Degen, Mantel

*) Sehr interessant ist, die große Porträtradierung des Bonus von der Hand des Lievens daneben zu sehen (B 56). Zweifellos hat Lievens stark geschmeichelt.

hat er abgelegt, das Wams aufgeknöpft; er ist allein mit dem Buch und seinen Gedanken. Es ist nicht so sehr dieser bestimmte junge Mann, als ein Allgemeineres, in das hinüberstilisiert wird, die Einsamkeit im Genuß des Denkens. Vergegenwärtigt man sich einen Augenblick Dürers Hieronymus im Gehäuß, welch ein Unterschied! Bei Dürer die Sonne breitflächig im Zimmer und der Einklang eines tapferen Gemüts mit Gott und seiner Schöpfung. Hier bei Rembrandt die gesuchte und betonte Einsamkeit; schwere, eben zurückgeraffte Vorhänge, das aus allen Ecken und Winkeln quellende Dunkel, das Abdämpfen aller zerstreuenden Einzeldinge, wodurch erst der moderneren Empfindlichkeit die Sammlung und Versenkung ermöglicht wird; eine weichwarme, dunkele Brutstätte stiller und ernster Gedanken. Der Stimmungswert des Dunkels in seinem Crescendo und Decrescendo ist doch in Bildnissen dieser Art Hauptsache und der ausschlaggebende Faktor*); diese Porträts, die radierten und die gemalten, sind in erster Linie schöne Bilder und stimmungsvolle Dekorationen; sie sprechen mit einem wohlklingenden Organ, mit sanfter Stimme, von den Wänden herab, und wie sich eine weiche Hand wohlthuend auf unsere Stirn legt, so umfangen sie streichelnd den Sinn des Beschauers.

Selbst sehr geistig wirkende Stimmungen, Sammlung, Nachdenken, Gebet (man denke an das Dresdener Bild des Manoah) erscheinen in dem Wesentlichen ihres intensiven Lebens eng an die hochgesteigerte Ausdrucksmacht einer sehr empfindlichen sinnlichen Beobachtung gebunden, die das Dunkel in unerhörter Weise bereichert, belebt und zum Sprechen bringt. Begreiflich daher das Interesse, mit dem Rembrandt in unaufhörlichen Studien dem Dunkel all seine Geheimnisse abzufragen trachtet. Neben den Helldunkelporträts und Historiengemälden des Goldtons, neben den nächtlichen Darstellungen der heiligen Familie, der Anbetung durch die Hirten, den Tobias- und Susannabildern laufen Radierblätter her, die, frei von Er-

*) Im 18. Jahrhundert erzielte das Blatt von Jan Six die höchsten Preise unter allen Rembrandtischen Radierungen. Gersaint, catalogue raisonné, p. 216. Supplément von Yver, p. 28.

wägungen über Farbenverteilung, das Dunkelstudium als solches bekunden. Da ist der sogenannte Schulmeister von 1641 (B 128), ein kleines Blättchen von acht Figürchen, davon sieben im Dunkel sind; da ist die Ruhe auf der Flucht (B 57), wo die drei heiligen Personen nachts unter einem Baum der Ruhe pflegen, an dem die Laterne von einem Ast herabhängt; dann kommt anfangs der fünfziger Jahre ein neuer Anstoß in der gleichen Richtung: der sogenannte Dreikönigsabend (B 113), Kinder, die einen sternförmig gebildeten Lampion durch die nachtfinstere Straße tragen; eine Flucht nach Aegypten (B 53), tiefe Nacht, Joseph, die Laterne in der Hand, führt den Esel am Zügel; eine Anbetung (B 46), die heiligen Personen unter Decken schlafend, indessen die Hirten mit der Laterne störend die nächtliche Ruhe unterbrechen. Es handelt sich nicht um den Effekt des grell auftreffenden Lichtes, ein Problem, das viel älter ist als Rembrandt; sein Studium ist der Prozeß der Ausgleichung zwischen Hell und Dunkel, das Entdecken der unendlichen Stufentreppe, soweit noch im Schatten sich Leben regt. War indessen eine Zeit lang die Radierung das bevorzugte Mittel seiner Experimente, so wendet sich dies in den fünfziger Jahren; die Malerei wird unbedingt Herr, und die Kupferplatte muß sich malerischen Absichten dienstbar machen. Der leichte, einfache, geistreiche Zug der Nadel schwindet; um die Skala zu erweitern, wonach Rembrandt verlangt, um die tiefsten, klangvollsten Schattenwirkungen zu erzielen, reißt die Nadel immer tiefere Furchen; die Gräte, die an den Rändern sich erheben, werden ausgenützt, um Farbe festzuhalten. Mittels einer sich komplizierenden Technik malt Rembrandt seine Radierungen. Immer mehr steigt die Flut, immer sonorer wird der Klang, in dem die Dunkelmassen heranschwellen, immer weicher die Kissen, in die sein Figürliches hineinzubetten Rembrandt alle seine Erfindung und Kunst anstrengt. Etwas Psychopathisches scheint endlich vorübergehend doch auch mitzusprechen, ein grenzenloses Bedürfniß nach Ruhe, nach Auslöschen des verwirrenden Tages, nach Betäubung, nach der Wohlthat gnädigen Dunkels, Nacht, Schlaf und hold aufblühendem Traum. . . .

In seiner Malerei hat dieses Sehnen von den vierziger Jahren bis in

die fünfziger hinein eine tiefe Spur hinterlassen. Es ist die Zeit, wo der Goldton in eine ausgesprochene Braunmalerei übergeht, wo der Temperaturgrad der Bilder eine letzte Steigerung erfährt, die es fast zu einer Ueberheizung kommen läßt, wo über die temperierte Wärme seines grünlichen Golds eine Schwüle sich breitet, und eine Treibhausluft entsteht, die wohl üppige, noch üppigere Blüten hervorlockt, aber als übertreibende Gewaltsamkeit und als Druck empfunden wird.

Erinnern wir uns nochmals des schönen Berliner Susannabildes mit dem wohligen Glanz seiner Farbe. Es mochte Stunden geben, wo diese Farbe Rembrandt allzu herausgespitzt und berechnet vorkam; in einem zweiten Susannabild (im Louvre) ist die Pracht des roten Mantels, sind die beiden Alten weggelassen; geblieben ist die nackte Frau, der Teich, die Bäume, aber alles in noch tiefere Heimlichkeit einer späteren Stunde gerückt, der leuchtende Fleischton gegen lauter Braun und rötliches Gold gesetzt, das Ganze um einen Grad weicher, geheimnißvoller, süßer, verführerischer. Ein Hauptstück dieser Art ist aber die Bathseba des Louvre. Eben nach dem Bad hat sie den Brief, den ihr der verliebte König David geschrieben hat, gelesen. Dies ist der Gegenstand; alles übrige sprechen Farben und Töne. Das weiße Briefpapier ist schon ein starkes Gelb; der nackte Körper sitzt als Ton zwischen einem Goldbrokatgewand, das weiter hinten liegt, und einem weißen Laken, das über einem roten Pfühl erscheint. Das Rot spritzt nochmals in dem roten, mit Korallen geschmückten Haar empor. Als dunkeler Hauptkontrast kniet zu Füßen eine Dienerin; alle Schatten sind ein vollkommenes Schokoladebraun. Die venezianische Art, an die auch der Schmuckreif an dem nackten rechten Arm erinnert, ist hier noch überboten, der Kontrast des leuchtenden nackten Körpers gegen das warm umfangende Braun der Schatten von unerhörter Mächtigkeit. Wirklich, hier kann man sehen, wie aus tiefverschlungenem, dunkelem Wurzelgeflecht von braunen Tönen hervorwachsend „blühendes" Fleisch hervorgetrieben worden ist.

Der Pariser Maler Bonnat erzählt, wie er im Louvre bei der Eröffnung des Saales der Sammlung Lacaze (mit der das Gemälde dem Louvre



82. Bathseba mit dem Briefe König Davids. Paris.

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Elf.



83. Das Kind mit dem Besen. St. Petersburg.



84 Joseph bei Potiphar verklagt Berlin

vermacht wurde) zugegen war. „Nie werde ich diesen Eindruck vergessen. Mein alter Lehrer Robert-Fleury kam gerade dazu, und wir sagten uns: das ist das schönste Bild im Louvre. Vielleicht war das eine Uebertreibung des damaligen Augenblicks; aber es ist unbestreitbar, daß es kein Stück Nacktmalerei giebt, welches es an mächtiger Wirkung des technischen Verfahrens mit diesem Frauenkörper aufnehmen könnte (,que nul morceau de nu, pour la puissance d'exécution, ne vaut ce torse de femme')". Das Malverfahren, über das er dann weiter spricht, erscheint ihm als Fachmann wie ein Wunder und unerklärbar.

Dieselbe Konstruktion beleuchteter Körper auf schokoladebraunem Grund zeigen, nicht am nackten Körper, sondern an farbigen Stoffen die beiden Darstellungen von Joseph, den die Frau des Potiphar bei ihrem Mann verklagt. In der Mitte steht das weiße Bett, links Joseph, rechts das arge Weib und Potiphar. Joseph hat Goldoliv an und einen roten Gürtel, Potiphar leuchtet unbestimmt wie von dunkelen Perlen und altem Gold; zwischen ihnen erscheint das Bett und die Frau und ein Sessel. Die Lokalfarbe der Gesichter, der Lippen ist zu Gunsten des braunen Tons aufgegeben. Auf dem Petersburger Exemplar hängt ein dunkelroter Mantel ganz vorn über das Bett; die Frau trägt ein gelberes Rot und Hermelin; auf dem überlegteren und überlegenen Berliner Exemplar ist die Frau identisch gekleidet, aber das zweite Rot des Mantels vom Bett vorn entfernt und rückwärts auf die Sessellehne geschoben. Das Weiß des Bettes ist in seinem Umfang verengt worden, der Baß der reichen dunkelen Sammetvorhänge spricht vernehmlicher mit. Alles ist besser zusammengefaßt. Wie nun die glühend roten Farben hier gegen das Weiß und das unbestimmtere Phosphoreszieren der grüngoldenen Töne und der braunen Schattengründe wirken, kann nicht beschrieben, kaum mit durstigen Augen gefaßt werden. Es ist, als sähe man den Farbengeist aus dunkelen Tiefen heraufquirlen und an der Oberfläche moussieren; überall steckt er darin, ist mit allem legiert, aber nur an bestimmten Stellen hat er freien Durchpaß. Daher spricht die Farbe nicht so frei und glänzend wie auf dem Susannabild; ihr Karakter ist hier der

einer bewegten Vibration; alles funkelt, glitzert, glüht und sprüht, daß die Wirkung ganz einzig in ihrer Art ist. Man darf nicht vom Ausdruck und der Bewegung der Figuren ausgehen, um diese Bilder zu würdigen; die Figuren sind wie Glühkörper zauberischen Scheins; daß sie Träger einer sehr dramatischen Aktion sein könnten, hat Rembrandt völlig vergessen.

Einmal auf diesem Gleis eines bestechenden, sich willig der energischsten und ins Auge springenden Modellierung bietenden Tonsystems, ist ihm Rembrandt mit fühlbarer Wonne nachgegangen. Der kleine, am Fenster lesende junge Mann in der Studierstube (Kopenhagen), die kleine badende Frau, die eben, das Hemd in die Höhe hebend, ins Wasser schreitet (London), das Mädchen mit dem Besen (St. Petersburg) zeigen die starke illusionistische Seite dieser Kunst. Wie an dem letztgenannten Bild, das ein kleines Dienstmädchen über eine Brüstung lehnend zeigt*), die trotzige Kinderstirn modelliert ist, wie überall auf den Bildern dieser Klasse aus den schokoladebraunen Schatten irgend ein Rot, sei es rotes Haar, eine rote Mütze, ein rotes Kostümstück mit dem Reiz einer enthüllten Heimlichkeit heraussieht, dies sind Wirkungen, bei denen vielleicht etwas zu viel an die Wirkung gedacht ist, und die sich deshalb leicht der Nachahmung darbieten**).

In demselben Jahr, da Rembrandt das Datum 1654 auf seine Bathseba setzte, war, 29 Jahre alt, Paul Potter gestorben. Von demselben Jahr ist das Bildniß, das Bartholomäus van der Helst von Potter gemalt hat, datiert, ein wahrhaft bewundernswertes Stück (im Haag). Man sieht den jungen Potter, wie er vor der Staffelei sitzt und sich eben umwendet, ein bleiches Gesicht zwischen fahlen, rötlichblonden langen Locken, ein unbestech-

*) Im Vordergrund des Petersburger Bildes bemerkt man ein kreissegmentförmiges dunkleres Rund, das wie ein Brunnenschacht aussieht. Vielleicht lehnt das Kind über eine Brunneneinfassung. Auf verschiedenen Bildern der Zeit kann man Brunnen sehen, deren Rand teilweise von Stein gemauert, an einer Seite aber aus Holzbrettern gefügt ist. Vielleicht schwebte bei der Wahl des Motivs die Verwendung als Nebenfigur in der Szene der Samariterin vor.

**) „Bei Rembrandt ist der braune Ton Absicht und wirkt wie eine warme Beleuchtung. Ihn nachzuahmen, dürfte nur dann ratsam sein, wenn man ein dem seinen ähnliches Willen ins Feld zu führen hat.“ Ludwig, Grundsätze der Oelmalerei 261.

licher Blick zweier etwas zugedrückter Augen. Noch hält die Hand Palette, Pinsel und Malstock. Der frühe Tod Potters ist eines der verhängnißvollsten Ereignisse der holländischen Kunstgeschichte des Jahrhunderts. In die letzten Jahre seiner unausgesetzten, fleißig bedächtigen Thätigkeit drängen sich jene zahlreichen Tierstücke, in denen er eine so eindringliche Predigt ruhigen Naturstudiums (Naturstudium auch in der Wirklichkeit der Farbenerscheinung) hinterlassen hat. Er ist allmählich breiter im Vortrag und minder ausführend in jeder Einzelheit geworden; aber er bleibt dabei, wenn er einen Tierkörper in freier Luft modelliert, blaue Schatten zu geben; der Verführung der braunen Schatten und ihrer vehementen Wirkung hat er widerstanden. Die letzte Zeit seines Lebens hat Potter wie Rembrandt in Amsterdam gewohnt. Ueber seinem Grab, kann man fast sagen, schlugen die braunen Fluten der Malkünstler zusammen. Rembrandt trägt nicht die Hauptschuld daran; in einem früheren Kapitel haben wir zu zeigen versucht, wie allgemein die Neigung nach dieser Ausdrucksart war. Ein Gegensatz blieb aber übrig, und der Geschmack blieb geteilt, freilich nicht im Sinne Potters; der Gegensatz war der der reicheren Farbigkeit und der monochromen dunkelen Art. Als um die Zeit von Rembrandts Ende der junge Jan Griffier, der sich durch seine Flußlandschaften bekannt gemacht hat, zu Roghman, einem Freund Rembrandts, in die Lehre kam, trat er in die Ueberlieferung der braunen Manier ein; damals waren das feststehende Uebungen, und man hatte gelernt, nach dem Wunsch der Käufer in Rembrandts Manier oder einer anderen zu malen.

Der Zauber des warmen, stark geheizten Tones hat durch das ganze achtzehnte Jahrhundert nachgewirkt. Es wäre von Interesse, einmal die Geschichte des Rembrandtkultus, zumal in dem England des achtzehnten Jahrhunderts, zu vernehmen. Dabei würde vielleicht manches wichtige Resultat auch für die Aechtheitsfrage gewisser vermeintlicher Werke des Meisters gewonnen werden*). Während in Italien und Frankreich die Wieder-

*) Auf einem radierten Blatt von Benj. Wilson im britischen Museum liest man, es sei 1751 „as a very fine Rembrandt to one of the greatest connoisseurs“ verkauft worden.

auflichtung der Palette bereits früher einsetzt, hat in England erst Turner den Bann der Dunkelmalerei gebrochen. Im neunzehnten Jahrhundert hat dann die Anknüpfung an die alten Meister mit einer gewissen Notwendigkeit aufs neue die Verführungskünste des braunen Tons heraufbeschworen; wie viele sind nicht von den fünfziger bis in die siebenziger Jahre durch die braune Phase hindurchgegangen! wie viele, die starke Wirkungen wollten, haben nicht wie Bonnat empfunden: ce qui frappe chez Rembrandt, c'est la puissance, la force et l'éclat!

Künstler dürfen sich ihr Idol schnitzen, wie sie es brauchen. Wir aber dürfen sagen, daß Rembrandt, der „éclat" macht, nur eine vorübergehende Ansicht dieser mächtigen Künstlerpersönlichkeit darstellt. Der Konventionalismus der braunen „Sauce" (der „décoction de pruneaux") kann sich auf Rembrandt berufen; aber Manier und Meister sind zweierlei, und erst die Schule zimmert das System, von dem sich in keinem Fall die lebendig flüssige Kraft und das Freiheitsgefühl eines Meisters bändigen läßt. Die Meister können von allen Parteien angerufen werden, weil sie vielseitig sind und, über den Parteien stehend, jedem etwas geben. Daß dies so ist, hat Rembrandt im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in seltsamer Weise erfahren. Als nämlich in Folge des Angriffs von Pleinair und Naturalismus der braune Topf in die Ecke gestellt werden mußte, und Sepia und terre de Sienne verschwanden, kam ein Pariser Kunstfreund, Durand-Gréville, unter dem Eindruck der zunehmenden Helligkeit aller Bilder auf den Gedanken, Rembrandts brauner Ton sei nichts anderes als Entstellung und Verleumdung. Wenn das achtzehnte Jahrhundert gern, „pour chauffer", braunen Firniß über Gemälde legte, so sei eben Rembrandt just dasselbe widerfahren; seine ganze mystische Tiefe und Phantastik sei Täuschung und falscher Schein, sein Goldbraun eine Legende. Man brauche nur den Firniß zu entfernen, so werde der wahre Rembrandt, nüchtern, hell und klar wie der Tag erkannt werden, von der Nachtwache angefangen jedes Dunkelstück sich lediglich als verdorben und mißverstanden erweisen. Diese Meinung, in Rede und Schrift vorgetragen,

zog weite Kreise. War man lange in der Täuschung befangen gewesen, Schmutz und Firniß, den die Zeit auf alte Bilder gehäuft, für wesentliche Bestandteile des „schönen Gallerietons“ zu halten, so fiel man nun in das Extrem, die alten Meister als Propheten der modernen Hellmalerei in Anspruch nehmen zu wollen. Einem der berühmtesten unter den lebenden holländischen Malern trug ich einmal meine Verwunderung vor, daß die Alten in unübertrefflicher Beobachtung Land und Landesart karakterisiert hätten, ja daß in keinem Land der Welt die alte Kunst so restlos als etwas Gegenwärtiges und Lebendiges in die Empfindung trete wie in Holland; nur die natürliche Farbe, das reiche Grün, welches auf so kurze Entfernung durch das trübende Luftmittel in Blau übergehe, sei auf den meisten alten Bildern nicht zu finden. Worauf ich die Antwort erhielt, über die Farbe zu urteilen, seien wir nicht recht zuständig, weil Firniß und Alter den Bestand völlig verändert hätten.

Dieser Meinung entgegen, und selbst zugegeben, daß insonderheit das Grün, was Haltbarkeit anlangt, eine sehr heikele Farbe ist, kann festgestellt werden, daß viele alte holländische Bilder nicht braun geworden und nie braun gewesen sind. Was dagegen Rembrandt betrifft, so spricht, einerlei wie im Einzelfall Erhaltung und Zustand eines Gemäldes ist, die ganze technische Entwickelung seiner Kunst eine Sprache, die jede Unsicherheit ausschließt. Seit der Mitte der dreißiger Jahre, wo die Erwärmung des Tones anfängt, drängt alles auf dieser Grundlage zur Harmonisierung und erreicht im Goldton der vierziger Jahre seinen Idealausdruck. Von hier führt ein weiterer Schritt und eine Art von Uebertreibung zur Braunmalerei, die Anfangs der fünfziger Jahre ausgebildet ist. Rembrandt war aber nicht der Mann, auch wenn er lange gesucht und im selben Gleis sich bewegt hat, bei einer Lösung stehen zu bleiben und Sklave seiner eigenen Manier zu werden. Feine graue Töne melden sich wieder, die Stickluft und Hitze des braunen Tonbades zu kühlen.

Der Maler der Seele. Das Hundertguldenblatt.

In all diesen Jahren verraten sich an Rembrandts künstlerischem Weg zwei Klippen, die sein Schaffen bedrohen. Die eine ist das Spezialistentum, die andere der Geist der italienischen Kunstart.

In Holland, wo seit der konfessionellen Trennung der Bedarf an religiöser Monumentalmalerei, der, wie die südlichen Niederlande zeigen, in den katholischen Ländern noch immer der Kunstproduktion ihr Gepräge gab, geschwunden war, mußte die Malerei sich ihr Publikum neu schaffen. Als Mittelsmann zwischen Künstlern und Publikum erlangte in Folge dessen der Kunsthandel eine große Bedeutung, und die Schwierigkeit, Brücken zum Publikum zu finden, brachte es mit sich, daß, wer einmal den Zugang hatte, leicht in Gefahr geriet, bei dem stehen bleiben zu müssen, was ihn zuerst in Gunst gesetzt hatte, also eine Spezialität zu pflegen. Daß so viele holländische Maler sich in einem engen Kreis von Motiven und Darstellungen bewegen, hat keinen anderen Grund, als daß sie von den Liebhabern auf gewisse Rollen festgenagelt wurden, und so rückte in dem Augenblick, wo der Rembrandtton etwas Bekanntes und sozusagen Marktgängiges geworden war, an Rembrandt wie an jeden, dem das Malen auch ein

Mittel war, finanziell zu existieren, die Gefahr heran, sich in ein Spezialistentum zu verfangen.

Die Werke des schönen grüngoldenen Tons sind innerhalb der Gesamtleistung seiner Kunst eine Gruppe, die der durchschnittlichen Gewöhnung und dem Verständniß des Kunstsinnes am leichtesten entgegenkommt. An keiner Stelle seiner Bahn stand Rembrandts Gestirn dem italienischen Kunstgeist näher, sofern man nicht auf Zufälligkeiten äußerer Aehnlichkeit und Berührung, sondern auf die innere, tiefere Verwandtschaft sieht. In Holland trug dies bei der starken und stärker werdenden Liebhaberei für italienische Kunst zweifellos zum Erfolg Rembrandts bei: Friedrich Heinrich von Oranien, der Statthalter, bezahlte ihm Mitte der vierziger Jahre den doppelten Preis von dem, was er in den dreißiger Jahren gegeben hatte. Mitten in Holland, in Utrecht, saß enklavenartig eine Malerschule, die die arkadische Schäferpoesie Italiens, die glatten Gottheiten des Olymps und die süßen Amorettchen importierte. Selbst Rembrandt fand gelegentlich an den sauberen Putten sein Gefallen; anders als sein vom Adler entführter Ganymed erscheinen die Engelbübchen auf den Radierungen der Verkündigung an die Hirten, des Todes der Maria, auf dem Petersburger Gemälde der heiligen Familie, wohlerzogene, anständige Kinder guter Leute. Die Hauptsache ist aber, daß Neigung und Nachgiebigkeit, die körperliche Erscheinung zu verschönern und durch Inszenierung vorteilhaft zu machen, wie sie sich in den Bildnissen der vierziger Jahre verrät, daß überhaupt das Einhüllen in die Wolke des „schönen" Tons einem poetisch traumhaften Entrücken aus der Wirklichkeit gleichkommt, welches jenem mutlosen Zurückweichen, jener Flucht vor Wahrheit und Wirklichkeit (wie wir nun einmal im Norden Wahrheit und Natur empfinden) verwandt ist, welche Flucht das Grundelement der antiken und der Renaissancekunst bildet, und die sich mittels eines bis heute wirksamen sophistischen Manövers als Schönheitsideal maskiert.

Auf diesem Wege weiterzugehen, an jenen beiden Klippen sich festzufahren, war Rembrandt durch die Vielseitigkeit seines gebieterischen Genius und durch seinen künstlerischen Karakter geschützt.

Als wir zuvor von den Gemälden der Bathseba und Susanna sprachen, waren wir lediglich auf Ton und Farbe aufmerksam, achteten aber nicht auf die Wiedergabe der nackten Frauengestalt, die im Mittelpunkt jener Gemälde steht. In beiden Fällen entspricht die Darstellung des weiblichen Körpers so wenig dem Kanon der Schönheit, daß selbst erfahrene Rembrandtkenner daran Anstoß nehmen, wie denn Michel bekennt, die Beine dieser Bathseba seien von einer „grande vulgarité", ihr Leib zeige die offenbaren Spuren „de déformations", und nur der Oberkörper sei von sehr reiner Zeichnung. An derselben Stelle also, wo Rembrandts Kolorit des Nackten als dem der größten Darsteller weiblicher Schönheit unter den Italienern ebenbürtig gepriesen wird, verwehrt Rembrandt durch die bewußte „Gemeinheit" der zeichnerischen Form, die Vergleichung weiter auszudehnen und lehnt die wohlwollenden Zensuren akademischer Aesthetik ab. Hier ist der Punkt, wo sein Gewissen Rembrandt zurückhielt, irgend einer Nachgiebigkeit gegen die klassizistische Schönheit sich schuldig zu machen.

Der Unverstand drückt das anders aus; er pflegt zu sagen, Rembrandt fehle das Schönheitsgefühl, und es sei ihm nicht gegeben, schöne Körper zu erfinden. Als ob nicht jeder Akademieschüler, der die Antikenklasse hinter sich hat, Akte nach dem Muster des belvederischen Apoll, des Hermes des Praxiteles oder jeder gewünschten Venus zeichnen könnte! Künstler, die dieses Bedürfniß des Publikums befriedigen, pflegt es überall zu geben; nur daß die Nachwelt keinen Anlaß findet, ihre Namen zu nennen. Man muß nicht glauben, Rembrandt hätte etwas derart nicht gekonnt. Der Unterschied ist, daß ein Genius dieser Kraft vieles nicht will, daß ihm sein Gewissen verbietet, Dinge zu machen, die ihm innerlich nach seiner Art, zu empfinden, unwahr erscheinen. Dieses Gefühl wird unüberwindlich, wenn es im Erbe und sozusagen im Blut liegt, wenn hinter der Empfindung der Künstlerpersönlichkeit die Empfindensweise einer Zeit oder — was mehr sagt — eines ganzen Volkes steht, dessen Geschichte eine Art Gesetz ist, das durch die Jahrhunderte gilt. Von Shakespeare sagte der junge Goethe, „daß

ihm das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte." Nichts kann wahrer sein als diese Bemerkung.

Die Jahrhunderte, die in Holland geistig noch mitlebten, so wie sie in Spanien und England das Beste zur Erneuerung nationaler Kunst entgegen der kosmopolitischen Renaissance thaten, waren die des Mittelalters. Mag einiges in der natürlichen Anlage des Volkes liegen — „un peuple réfléchi, qui n'a pas une vie de surface comme les Italiens, mais une vie intérieure, recueillie, profonde" (sagt Ch. Blanc von den Holländern) —, das Entscheidende thut die historische Formung des Volkskarakters, und hier war an den Rändern kontinentaler Kultur dem Mittelalter ein wirksames Nachleben gegönnt.

Wann wird der Bann von uns genommen werden, daß wir alles, was immer groß und mächtig im Mittelalter uns entgegentritt, die Gestalten eines Dante, Franz von Assisi, eines Memling, Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer, die vom tiefsten Herzblut und der spiritualistischen Seele des Mittelalters genährt sind, den Vorläufern der Renaissance oder dieser selbst zurechnen? Daß wir im Widerwillen vor einer in Politik und Korruption verkommenden kirchlichen Hierarchie, in Abneigung vor einem sich selbst zum Stillstand verurteilenden System geistiger Bevormundung und Verdummung die ewigen Werte der Erziehung und Zucht der Seele übersehen, die das Mittelalter vollbracht und geschaffen hat?! Stark im Besitz dieser Werte hat sich allmählich ein Widerstand bilden können, das Anfluten der Renaissance zurückzudämmen, und die Elemente dieses Widerstandes sind heute noch die Reserven, mit denen dieser Kampf fortgeführt wird bis zum endlichen Sieg.

Italien hat mit der Wiederbelebung des Heidentums unter dem Schein eines Fortschritts eine verhängnißvolle Reaktion heraufgeführt; die Erneuerung des heidnischen Kunstideals, die nicht als Nachahmung der Antike, sondern als eine frei wahlverwandte, zum Mittelalter und seiner Seele gegensätzlich gerichtete Bewegung auftrat, hat auch die Verherrlichung, die Steigerung, die Divinisierung des Körpers, hat Götter und Göttinen erneuert,

sie hat den selbständigen und unabhängigen Wert der Form (einen Glauben, ohne den freilich überhaupt keine Kunst leben kann) in einem Grad betont, daß sie unwillkürlich in den stärksten Gegensatz zu Ausdruck, Seele, Gehalt gelangen mußte. Es ist niederdrückend, zu sehen, wie etwa ein Fra Bartolomeo in seinen Spätwerken die Gestalten entseelt, sich das Herz aus dem Leibe reißt, nur um die großen Airs und das vornehme Auftreten der neuen Kunstsprache zu gewinnen. Dies war die Kunst, die in den hochstehenden und international sich nahestehenden Klassen aller Länder rezipiert wurde: die Tiefe des Volksgeistes wurde von diesem humanistisch-ästhetischen Betrieb nicht berührt. Die Volksseele war es, die mit dem siebenzehnten Jahrhundert sich wieder zum Wort meldete, den starken Strom mittelalterlichen Empfindens, der eine Weile, unbeachtet von den Modegefühlen der oberen Schichten, unterirdisch geflossen war, zur Oberfläche brachte. Handgreiflich ist es in Spanien, wie das Mittelalter mit seinem Supranaturalismus und seiner leidenschaftlichen Religiosität in der Kunst des siebenzehnten Jahrhunderts auflebt: der Dienst der Immakulata, die Wunder und Ekstasen weltflüchtiger Seelen, die Thaten der Demut und Aufopferung erfahren durch die Kunst eine Verwirklichung und Verklärung, dergleichen an Inbrunst und Glut des Ausdrucks noch nirgends und niemals erlebt worden war. Bei Shakespeare müßte man sehr am Aeußerlichen seiner gezierten Sprache und seiner klassischen Metaphern kleben bleiben, wenn man nicht mit der mittelalterlichen Roheit und Kampflust zugleich die christliche Spiritualisierung der Liebe, die Aetherzartheit des Weiblichen, die in der Schule des Christentums erwachte Skrupulosität des Gewissens, in aller Erfindung und Gestaltung aber die romantische Phantasie des Mittelalters gewahren wollte. „Tout l'art de Shakespeare, ist vielleicht mit leichter Uebertreibung gesagt worden, toute son inspiration émanent du moyen âye“ (Littré). Und Rembrandt! Wo ist an diesem Menschen eine Ader von dem positiv-kommerziellen Geist seiner Umgebung, von der Nüchternheit ihrer Berechnungen, wo hätte der klassische Modezauber, dem die politisch führenden Kreise Hollands erliegen, Macht über ihn? Aus dem Virtuosen arbeitet er

sich heraus; das monumental Prunkende ist ihm fremd; das bühnenmäßig Posenhafte, das Hauptblendwerk und -reizmittel der kosmopolitischen Kunst, berührt ihn nicht. Seine Wurzeln greifen in ein ganz anderes Erdreich tieferen und ächten Volkslebens, seine Augen dringen höher als der befangene Blick; aus den dunkelnden Gewölben in Dämmerung webender mittelalterlicher Dome holt er seine Magie und seine Mysterien herab; Wunder und supranaturale Wahrheit erschaut er in den Dingen der Wirklichkeit. In ein Jahrhundert geboren, welches äußere weltliche Ehre über alles schätzt, die Standestrennung verschärft, Duellregeln und Rangordnung peinlich feststellt, verachtet Rembrandt den Anstands- und Ehrenkatechismus der Leute von Welt; Pose und schöne Linie gelten nichts bei ihm, überhaupt nicht das Ansehen der Person*). Denn er sieht Dingen und Menschen ins Herz und lernt, nichts schön finden als ihre Seele; ja er entdeckt in sich die evangelische Vorliebe für die Letzten, die die Ersten sein werden, für die Armen und Bresthaften und Häßlichen und öffnet ihnen sein mitleidiges Fühlen. Dies ist das große Licht, das in Rembrandts Herzen immer heller in seiner zweiten Schaffensperiode aufgeht, nachdem er selbst, vom Leiden heimgesucht, sich innerlich erneuert hat. Dies ist die Seele des Mittelalters, die in Rembrandt erwachend sich von Organen bedient findet, welche modern, scharf unerbittlich in das Irdisch-Wirkliche verliebt sind, und diese Seele giebt dem Blick neben seiner Schärfe die Tiefe, daß er das Weite und Breite durchdringt und die Abgründe und Unermeßlichkeiten des Daseins blitzartig erleuchtet und ergründet.

Die Kenner pflegen die formale Seite von Kunstwerken in den Vordergrund zu stellen, so ausschließlich von Schönheit des Tons und den interessanten Seltsamkeiten technischer Behandlung zu reden, daß man sich ganz

*) Baldinucci: era umorista di prima classe e disprezzava tutti. Dann folgt die Stelle über sein plebejisches Aussehen, seine schmutzige Kleidung und die über die Malgewohnheiten, welche zuvor S. 110 zitiert worden ist. Umorista hat den Sinn von: launisch extravaganter Sonderling, Original.

laienhaft vorkommt, indem man an seelische Eigenschaften, an den moralischen Karakter von Kunstwerken erinnert, Dinge, die der Betrachtungsweise einer „Kunst um der Kunst willen" völlig überwunden und altfränkisch erscheinen. Thatsächlich hängen aber diese Eigenschaften und Wirkungen so verschiedener Ordnung enger zusammen, als es den Anschein hat.

Die Neigung zur Harmonisierung, welche in den vierziger Jahren auf der Höhe steht, darf in Ansehung des Sachinhaltes der Darstellungen das Verdienst für sich beanspruchen, manche Quersprünge der anfänglichen, etwas wilden naturalistischen Erfindung beseitigt, aufdringliche Willkürlichkeiten und bizarre Liebhabereien gemäßigt zu haben. Wenn das weichere Tonsystem beim Bildniß das psychologische Interesse verminderte, so kam für die übrigen Darstellungen das Zurückdrängen der Figuren, der Aktöre von der Rampe der ruhigen, einheitlichen, sachlichen Wirkung zu gute. Daß der Glanz der Nebendinge gedämpft wird, daß die schönen Kleider und Stoffe nicht mehr auf den besten Plätzen sitzen, daß der Ernst der Handlung Zubehör und Ausstattung, die sich nicht mehr vordrängen dürfen, beherrscht, verstärkt das Gewicht der inneren Bedeutung des Dargestellten. Jene doch eigentlich bequeme Karakterisierungsart des extremen Naturalismus aller Zeiten, äußerliche Kennzeichen zu unterstreichen (das „Räuspern und Spucken" abzugucken) tritt schon deshalb zurück, weil bei einem in zarten Uebergängen modulierenden Vortrag die Häufung auffälliger Akzente sich von selbst verbietet. Dieser weich einhüllende, die Schroffheit der Lokalfarben abstumpfende Vortrag, den wir früher in der Simsonshochzeit mit dem Inhalt des Bildes in Konflikt fanden, drängt allmählich zu sorgfältigerer Auswahl der Inhalte und zu sachgemäßer Behandlung. Wir betrachten kurz zwei Beispiele.

Jan Six, zu dem Rembrandt Beziehungen hatte, schreibt eine Tragödie Medea, die der Künstler in der Buchausgabe mit einem Kupfer schmückt. Der Inhalt des Stückes ist reich an Pathos und Greueln, Wunderzeichen und großen Worten, Gift und Mord, welch eine Gelegenheit für Illustrationen in der Art von Simsons Blendung durch die Philister! Rembrandt

hat nicht die Ermordung der Kinder, noch das jammervolle Ende der Kreusa, noch den Drachenwagen gewählt, überhaupt keine Szene, die im Stück vorkommt, sondern die Trauung Jasons und Kreusens im Tempel der Juno (B 112 von 1648), eine Massenszene mit Musikanten, Gästen, Teilnehmern und Zuschauern, wobei der Ausdruck der Figuren in aller Stenographie des kleinen Formats bewundernswert geraten ist. Vorn im Schatten der Architektur naht das dunkele Verhängniß in der Gestalt Medeens, unerkennbare Züge, eine unter dem Gewand drohend erhobene Hand, ein blinkender Stern auf der Brust. Ist Rembrandt hier der Verlockung zum Affektvollen und Krassen, dessen Ausdruck in seiner Kunst der dreißiger Jahre eine beträchtliche Rolle spielt, aus dem Weg gegangen, so weiterhin der anderen Verlockung, glänzenden und malerischen Dingen auf Nebenpfade zu folgen. Die Anbetung der Könige ist ein Thema, das den Malern aller Zeiten Versuchung ward, reiche Stoffe und Schmuck, ein ethnographisch buntes Gewimmel von Menschen und Tieren zur Schau zu stellen, ähnlich wie sich Rembrandt in der Berliner Täuferpredigt Gelegenheit ersah, einen ganzen Jahrmarkt von Typen, Trachten und Tieren zur Augenweide zu bekommen. Auf dem späten Bild der Anbetung, das Rembrandt 1657 gemalt hat (London, Buckingham Palace) bedeckt Dunkel das reiche königliche Gefolge. Der wunderbare Stern scheint auf das Dach der Hütte, und die drei Könige, jeder nur von einem Diener begleitet, nähern sich dem Kind wie einem Altar. Es ist ein großes Mysterium, das sich da vollzieht; man hält den Atem an, um die Feierlichkeit nicht zu stören, den Zauber nicht zu brechen. Keine von diesen Gestalten hat ein Bewußtsein, daß sie gesehen wird und eine Rolle spielt; ihre Bewegungen sind die von Leuten, die bei einer Sache sind und keine anderen Gedanken haben; wenn sie einen Arm heben oder sich niederbeugen, so liegt in dem Gestus eine Ausdrucksfülle, als sei es anders überhaupt undenkbar. Allmählich wächst die sachliche Gegebenheit mit dem technischen Ausdrucksmittel und der Auswahl der Anordnung so zusammen, daß es kein einseitiges Vordrängen mehr giebt. Figuren wie in dem zweiten Lichtzentrum der Nachtwache, die lediglich durch die technische

Oekonomie gefordert werden, aber außer dem geistigen Zusammenhang der Komposition stehen, kommen kaum mehr vor; Dissonanzen zwischen dem Thun der Figuren und der Constimmung des Bildes schwinden; je absoluter Rembrandt alle Mittel und Möglichkeiten in der Hand hat, um so mehr scheinen sie für ihn den Anreiz zu verlieren, damit zu prunken. Das Kostüm, das Rembrandt im Unterschied von der Antike und einem Teil der italienischen Schulen nie als „Echo der Gestalt", nie nach seinem Linienakzent verwertet hat, sondern immer nach seinem Flächenwert, der durch Licht und Farbe belebt wird, ist in der frühen Zeit der eigentliche Tummelplatz für die Licht- und Farbenlust des Künstlers; das Rembrandtkostüm ist keine Laune, sondern ein wesentliches Stück seiner Kunst. Aber wie viel einfacher und sachlicher wird er auch nach dieser Seite! Man braucht nur das Kostüm auf den Radierungen der großen Lazaruserweckung oder des Ecce homo der dreißiger Jahre mit dem des Hundertguldenblattes, des David im Gebet oder des Tobias (B 41 und 42) zu vergleichen, um sofort des Unterschieds inne zu werden. Dem oberflächlichen Urteil, welches, von so viel Meisterschaft technischen Könnens verblüfft, mit einer gewissen Blendung den Verwegenheiten dieses Könnens folgt, erscheint Rembrandt als ein Virtuos. Diesem immer wiederholten Verdikt gegenüber kann nicht genug versichert werden, daß die wahren Kenner die entgegengesetzte Meinung vertreten. „Einfalt und Bestimmtheit des Ausdrucks, Tiefe und Wahrheit der Empfindung, Zusammenhang und Deutlichkeit der Anordnung sind bei ihm ebensoviel wert als seine wundersamen Licht- und Schattenspiele" (Kolloff). „Jn seinen Werken scheint alles durch einen Akt des Willens, richtiger gesagt, unmittelbar aus der innersten Empfindung heraus geschaffen. Sein technisches Verfahren ist nichts als der gehorsame Ueberſetzer der Wahrnehmungen seiner Seele" (Blanc). Diese Urteile treffen den Kern des Wesens von Rembrandts späterer Kunst. Es sind Eigenschaften, die wohl von Anfang an sich ankündigen und hervorbrechen, aber mannigfache Ablenkung erfahren. Jn künstlerischen Kämpfen mußten sie sich herausläutern, mit dämonischen Mächten ringen. Nun aber wird Rembrandts Kunst frei

und freier; man spürt (mit Goethe zu reden), wie alle Häute vom Herzen sich lösen, und wie Rembrandt den Menschen und Dingen in die Seele sieht. Die Innigkeit und Herzlichkeit, die tiefe Ergriffenheit dieser Sprache ist noch nie gesprochen worden; sie ist ganz und gar unerhört und neu; äußerlich, wie wir alle sind, finden wir am Anfang Mühe, sie zu verstehen. Im Unterschied von den früheren Werken, jener Heimsuchung Mariae oder dem Noli me tangere (von 1640 und 1638), deren schöne Klangwirkung schneller vergeht (s. oben S. 197 ff.), sind die späteren von der Art, daß man sich immer tiefer in sie hineinsieht, ihre Seele immer unergründlicher findet. Und so stelle man in Gedanken neben das wundersame Blatt von Christi Predigt (B 67) Raphaels Predigt Pauli in Athen! Trotz ihrer bloßen Füße stehen und sitzen diese Raphaelischen Athener, kunstreich in ihre Gewänder und Mäntel gehüllt, wie Fürsten da, gewohnt, etwas vorzustellen und gesehen zu werden, alle wie auf einer Bühne und mit den notwendigen Uebertreibungen, die Rolle und Oeffentlichkeit verlangen; keiner dreht dem Beschauer den Rücken. Von dieser vornehmen Erziehung und Pose ist allerdings bei Rembrandt nichts zu finden; seine Menschen sind viel zu sehr mit dem Innersten ihrer Seele beteiligt, um an edlen Anstand und gute Bühnenwirkung zu denken. Es ist eine ergreifende Intimität des Gehabens in diesen 26 Gestalten; vorne sitzt breit eine Frau mit ihrem Kind, vom Rücken gesehen; ein zweites Kind liegt spielend auf dem Boden, ohne Interesse an der Predigt zu heucheln. Die Erwachsenen denken in diesem Augenblick nicht daran, stattlich zu erscheinen; alles Körperliche ist wie ausgehängt und außer Thätigkeit; denn das Wort berührt jeden in der Tiefe. Viel mehr durch den Reflex seiner Worte in allen Abstufungen und Ausprägungen der Aufmerksamkeit ist Christus in seiner Macht über die Gemüter kenntlich als an irgend welchem übertreibendem Herausheben der eigenen Gestalt und ihrer Bewegung. Die Rhetorik und die große Gebärde der Italiener haben hier keine Statt; das Herze spricht zum Herzen, und die Gemeinschaft ist die der Seelen. Von einem Schüler Rembrandts, dem Maler Hoogstraten, ist bekannt, daß er späterhin, da er selbst Schüler erzog, ein Theater für sie

einrichtete, um ihnen die Gebärdensprache besser beizubringen. Von Rembrandt hat Hoogstraten diese Methode sicherlich nicht gelernt; denn Rembrandts Kunst fängt eben da an, wo das Theater und die Bühne aufhört.

Je mannigfaltiger die Komposition, je zahlreicher die Figuren, je komplizierter die Rechnung wird, die Verteilung, Haltung und Bewegung der Mitwirkenden aufgeben, um so höher und seltener ist die Fähigkeit, alle Schwierigkeiten und Behelfe, alle Absichten und bloßen Geschicklichkeiten vergessen zu machen und Geist und Seele des Werkes zu unmittelbarem Ausdruck zu bringen. Hierin ist Rembrandts großes Radierblatt Christus als Arzt (B 74) eines der Wunder der Kunst zu nennen. Man nennt es das Hundertguldenblatt, weil Abzüge des Werkes schon zu Lebzeiten des Künstlers jenen nach damaliger Schätzung erstaunlich hohen Preis erreicht haben sollen. Das Bild zeigt neben dem Herrn und seinen Jüngern in der Hauptsache zwei Gruppen, die Mühseligen und Beladenen, die sich zu Jesus drängen, und die Gesättigten, die Pharisäer, die ihm Feind sind. Soll man antworten, woher es kommt, daß in dieser breiten Schaustellung von Elend und Bedürftigkeit auf der einen, von Hochmut, Verachtung, Kritik auf der anderen Seite nichts, aber auch nichts widerwärtig und aufdringlich, abstoßend und dadurch anziehend und ablenkend wirkt, sondern alles aus einem Guß ist, so wäre zu sagen, daß dieses Bild die reife Frucht jahrelanger Studien und Bemühungen giebt. Es steht inmitten eines großen Gefolges verwandter Darstellungen, die sich zeitlich darum gruppieren. Das Personal, das hier auftritt, kannte Rembrandt aufs genaueste; wie von selbst wuchs es schließlich zu dieser großen zentralen Schöpfung zusammen.

An den Kompositionen der Historienmaler, und manchmal selbst der größten, wird man Stellen bemerken, wo man fühlt, daß die Inspiration versagte, und daß für gewisse Motive von Haltung und Bewegung das Modell konsultiert werden mußte; ein kleines Zuviel, eine leise Absichtlichkeit verrät sich und verrät Unsicherheit und Gedächtnißschwäche des Künstlers. Die größten Werke sind da entstanden, wo einem verzehrenden Feuer gleich der Künstler die Gestalten, die ihn umdrängen, die ganze Wirklichkeit in sich



85 Christi Predigt Radierung

86 Die Synagoge Radierung





87. 88 Der kleine Jesus unter den Schriftgelehrten Radierungen



hineingesogen hat und sie nun als sein eigen Werk heißen Athems aus sich herausschafft. Wo dieser Athem aussetzt und stockt, wo eine Kontrolle und Revision an dem Wirklichen nochmals nötig wird, da entsteht fast immer ein kühler Fleck, etwas wie eine kleine Naht oder ein Riß. Das Hundertguldenblatt wäre nicht, was es ist, hätte nicht Gedächtnißfülle und lange Vertrautheit mit dem Gegenstand Rembrandt ermöglicht, in einem Athem und aus einer tiefen Empfindung zu schaffen.

Um mit der Seite der hochmütigen Pharisäer zu beginnen, so waren die Typen einem Künstler, der im Judenviertel von Amsterdam gewohnt und zeitlebens die Juden mit unverkennbarer Vorliebe studiert hat, völlig bekannt. Alle seine zahlreichen biblischen Bilder, dazu die Einzelbildnisse der Rabbiner, zeigen in Kostüm wie Karakteren diese Quelle seiner Erfahrung. Es wird noch davon zu sprechen sein, welche Eigentümlichkeiten der Amsterdamer Juden sein menschliches und künstlerisches Interesse rege gehalten haben: an der Witterung für seltsame und malerische Staffierung war sein Auge, an dem psychologischen Rätsel einer vielflächig und widerspruchsvoll geratenen, primitiven und zugleich raffinierten Kultur sein Kopf und Herz beteiligt. Blätter wie Jesus als Kind unter den Schriftgelehrten (B 64 und 65 von 1654 und 1652) und die Synagoge (B 126 von 1648) zeigen Rembrandt tief in jene Beobachtungen versenkt, deren Resultat, mögen die Blätter im einzelnen zeitlich früher oder später als das Hundertguldenblatt fallen, dort doch am klarsten gezogen erscheint. Das Blatt der Synagoge zeigt eine Anzahl schreitender Gestalten und den dunkelen Grund des Betsaales, vorn links einen Dialog zweier alter Juden, wobei Psychologie der Köpfe und Hände uns eine Vorstellung geben kann, wie oft Rembrandt solche Gruppen auf der Straße oder in halbdunkelen Thüren gesehen haben mag. Dicht an das Thema des Hundertguldenblattes rühren die beiden Blätter, die Jesus unter den Schriftgelehrten zeigen. Hier sind die Besitzenden, die über die Macht und die Intelligenz verfügen, geschildert, wie sie aus Kindermund neue Weisheit vernehmen, die Glücklichen, die das Wissen haben und mit herablassendem Mitleid, feindseliger Neugier, mit Erbitterung

und Hohn ein anderes Wissen nicht gelten lassen. Alle Spielarten des Ausdrucks sind vertreten, die Beschränktheit, die abweist, was sie nicht begreift; die satte Gleichgültigkeit, die nach keinen Beweisen fragt: Denn haben wir's nicht und sind wir nicht von der Welt als die beati und possidentes anerkannt? Jhnen gegenüber die Armen und Glücklosen, die gebeugt warten, lauschen und hoffen*). Es giebt Behandlungen dieses Gegenstandes in der modernen Kunst, die karikierend übertreiben und alle Merkmale unterstreichen. Rembrandt aber blieb nicht bei den Juden stehen, wo er menschliche Karaktere, Untugenden und Schwächen entdeckte und darstellte. Welche Erfahrungen muß der immer einsamer Werdende, so oft nicht Verstandene durchgekostet haben, um mit so unerhörter Schärfe den Hochmut des Verstands, die ätzende Kritik, die behagliche Selbstzufriedenheit in den Pharisäergestalten auszuprägen! Nun stehen sie da, die ewig gegenwärtigen Vertreter der selbstgewissen Kritik, die alles beweisen und in dem Dekalog ihrer Regeln den sicheren Wertmaßstab in der Tasche führen, scharf, aber ohne Bitterkeit gezeichnet, ein Stück dieser wirklichen und vielverschlungenen Welt. Nirgends zeigt sich deutlicher, daß Rembrandt kein Satiriker ist, sondern ein Poet und ein Philosoph: er klagt nicht an, er will nichts beweisen, er sieht die Welt und die Dinge in ihren Tiefen, und aus diesem Hineinsehen in die Abgründe erblüht jene Rührung und Ergriffenheit, die die Seelenschönheit seiner Werke ausmacht. Sein Herz wird Herr über sein Auge, und er überwindet sich als Künstler, daß er nicht mehr der Versuchung unterliegt, die Dinge in malerisch und unmalerisch zu klassifizieren und nach der Lust seiner Augen zu wählen; er erkennt, daß das innere Wesen alles ist, und daß Hülle und äußere Erscheinung nur Bedeutung haben, soweit sie das Wesen abdrücken, verkörpern und verdeutlichen.

*) Auf beiden Blättern bemerkt man eine Art Logenbrüstung, über welche Figuren oder Köpfe heraussehen. Dies ist in den fünfziger Jahren besonders beliebt (B 45. 47. 70.), findet sich aber schon auf dem Hundertguldenblatt, immer in der gleichen Absicht, Gruppen zu sondern, Halbfiguren zu geben und darunter einen leeren Raum auszusparen. Sehr häufig ist das gleiche Motiv auf den Zeichnungen.



89 **Bettlerin** Radierung



90 Bettler an der Hausthüre Radierung

In diesem Punkt ist zwischen den Armen und Kranken des Hundertguldenblattes und den zahlreichen Darstellungen der „Geusen" aus der Frühzeit des Künstlers ein fühlbarer Unterschied. Bei aller thematischen Verwandtschaft ist die Empfindung eine andere geworden. Als junger Künstler gab Rembrandt die Lumpen der Bettler noch verlumpter, die vom Schicksal geknickten Gestalten noch brüchiger; die Kinder der Heerstraße waren ihm interessante Kerle und malerische Objekte. Im Sinne des Naturalismus karakterisierte er von außen nach innen und klebte am Stofflichen; der Flicken auf der Hose, der Filz auf dem Kopf waren ihm überaus wichtige Dinge; die Widerwärtigkeit körperlicher Ohnmacht und Häßlichkeit, die Wollust des Lichts auf einer Leiche reizten die Beobachtungsorgane des Künstlers. Später erscheint diese Sezierfreude und Roheit des Malerhungers überwunden; er setzt keinen Ehrgeiz mehr darein, das Ekelerregende und Uebelriechende von Elend und Krankheit mitzumalen und mitauszudrücken; er entdeckt die Möglichkeit, von innen nach außen zu karakterisieren und nicht nur mit den Augen zu sehen, sondern mit einem fühlenden Herzen voller Mitleid und Liebe. Die Bettlergestalten der vierziger Jahre (B 170. 176.) haben einen neuen, erschütternden Ausdruck, vorwärts sich streckende Hände, die eine ganze Geschichte des Jammers erzählen, in Blick und Haltung etwas, das das Herz zusammenpreßt, daß man unwillkürlich nach Erleichterung des Seelendruckes verlangt. Deshalb ist auf dem Blatt der Bettler vor der Hausthüre der Knabe, der, vom Rücken gesehen und den Filz über den Kopf gezogen, etwas brutal dasteht, als Kontrastfigur so unvergleichlich; er empfindet keinen Seelenschmerz, sondern nur Hunger und berechnet, wie er so zusieht, nichts anderes als was von dem Almosen auf sein Teil kommt.

Das Hundertguldenblatt zieht nach allen Seiten diese Fäden zusammen. Ein furchtbares Bild des Jammers, die Kranken, die herangebracht, geführt und gefahren werden, die Gichtbrüchigen, die Blinden und die Lahmen, die halb Verhungerten und stumpf Verzweifelten, Schatten von Menschen, ärmer als die Tiere, die in dem Gedränge stehen, und jener Not unbe-

wußt sind, die tiefer drückt als alle Gebrechen des Körpers. Was macht nun, daß all dieses Elend seinen übelen Atem verliert, vor unseren Augen verklärt wird und sein grausam Stoffliches abstößt?

In der Finsterniß der Not, in der schattenlosen Klarheit der Verstandeshellen geht ein Licht ganz anderer Ordnung auf, weich und warm aus dem Dunkel scheinend. Mit milder Gebärde steht Christus an einen Pfeiler gelehnt, als ein Magnet den einen, als ein Stein des Anstoßes den anderen. Unwillkürlich falten sich die Hände, Hände heben sich, den Saum seines Kleides zu berühren, zu beten; aller Augen, der Reichen und der Armen, der Weißen und der Mohren, gehen zu ihm, die Blinden finden ihren Weg; sie hoffen, sie glauben, sie vertrauen, und der Schwung ihrer Seele vergoldet ihre zitternde Bedrängniß. Eine leise Spannung geht durch diese ganze Seite; manche stehen da wie ein Vorwurf oder wie die Ungeduld. Christus ist der anderen Seite zugewendet und läßt diese warten. Dort stehen die Jünger, die an den Herrn glauben, aber ihn nicht immer verstehen, demütig in Haltung und Miene; einer aber glaubt, Mittler zwischen dem Mittler und dem Volk sein zu sollen, er will eine Frau zurückdrängen. „Da wurden Kindlein zu ihm gebracht, daß er die Hände auf sie legte und betete; die Jünger aber fuhren sie an. Aber Jesus sprach: Lasset die Kindlein und wehret ihnen nicht, zu mir zu kommen; denn solcher ist das Himmelreich. Und legte die Hände auf sie" *). Weiter unten ist ein Knabe, der seine zaudernde Mutter lebhaft anfaßt, um sie zu Jesus hinzuziehen. Unmittelbar daneben steht ein „Herr" in einem hermelin- und schnürebesetzten Rock, das Gesicht in das Bild hineingewendet. Auch ohne daß man seine Züge sieht, verrät seine Haltung mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit, wie herzlich er die Dummheit des Volkes verachtet; auch sein Hund liebt die Leute nicht, die geflickte Kleider tragen. Unmittelbar darüber ist die Gruppe der Pharisäer.

---

*) Ev. Matthäi 19, 13 ff. Daß dies das Thema ist, hat Jordan im Repertorium für Kunstwissenschaft XVI (1893) S. 300 richtig bemerkt.

91 Das Hundertguldenblatt Radierung





92 Christus und die Jünger in Emmaus Paris

Die Hauptfigur, Christus, ist nicht wie in der Nachtwache herausgelöst, in den Vordergrund gezogen und dem hellsten Licht ausgesetzt, sondern steht im Mittelgrund, erhöht, zwischen der hellen und der dunkelen Hälfte des Bildes. Diese einfache Scheidung ist die Hauptgliederung einer Komposition, die über vierzig Figuren enthält. Die Seite mit den Kindern, den Jüngern und Pharisäern hat volles Licht. Rembrandt hat es mehr als einmal entgegen seiner vorherrschenden Gewöhnung versucht, in der Art der modernen Impressionisten fast ohne Schatten zu arbeiten. Mit unbegreiflicher Sicherheit zeichnet er leichte Umrisse auf seine Platte wie auf ein Stück Papier, alles im vollen Sonnenlicht*). Aus dem Beginn der vierziger Jahre sind mehrere Blätter da, eine Löwenjagd, die Taufe des Kämmerers von Mohrenland, die kleine Auferweckung des Lazarus, die Skizze einer Kreuzabnahme (B 114. 98. 72. 82.), in ein so schattenlos sengendes Sonnenlicht getaucht, daß ein Maler, der immer nur in der Wüste oder im Morgenland diese Effekte studiert hätte, den Lokalton nicht besser treffen könnte. Vielleicht daß Rembrandt, der im übrigen diese Sorgen moderner Bibelmaler nicht teilte und die holländische Luft dem kobaltblauen Himmel des Südens vorzog, doch einmal sich versuchte, nicht nur im Kostüm, sondern auch in der Sonne des Morgenlandes, „echt“ zu sein.

Aus dem stärksten, etwas nivellierenden Licht ist der Christus des Hundertguldenblattes hinausgerückt, wie es überhaupt bei Rembrandt nach der Nachtwache eine Art Grundsatz wird, den Akzent des stärksten geistigen Interesses und den stärksten optischen Akzent auseinanderzulegen. Hinter der Gestalt Christi und auf seiner anderen Seite quillt das Dunkel hervor; barmherzig — denn schon meint man, die tiefe Macht der Symbolik in den Ausdrucksmitteln zu spüren — breitet es sich über den langen Zug

*) „Der Kunstgriff Rembrandts, im vollen Licht stehende Figuren, kaum mehr als leicht umschrieben, einem voll und tief modellierten Hintergrund, einem Schattenteil mit durchgearbeiteten Figuren und detailliertester Umgebung entgegenzustellen, giebt eine Lichtwirkung, die der Malerei immer verschlossen bleibt. Wir empfangen den Eindruck des leuchtenden Sonnenscheins.“ M. Klinger, Malerei und Zeichnung S. 28.

der Kranken, rhythmisch einige helle Gestalten heraushebend. In diesem Heranfluten des Dunkels, das den Vordergrund, die Tiefe und Höhe mit Schatten überspült, nicht in irgend welchem Gefüge der Linien liegt das Geheimniß der Komposition dieses Werkes. Die Rhythmik von Licht und Dunkel macht, daß alles, worauf es ankommt, mit einem Blick gefaßt werden kann; dazu erzeugt das sammetartig weiche, überall durchsichtige Dunkel, die schillerndfarbige Art der Behandlung (auf die Rembrandt später verzichtet, die aber hier nochmals ihren vollen Akkord entfaltet) einen Wohllaut und einen Kunstzauber, der alles Gegenständliche vergeistigt. Indessen mag man gern unterlassen, die technische Vollkommenheit eines Werkes zu preisen, dessen höchstes Lob ist, daß es seine Technik vergessen macht. Der Tiefgang des geistigen Ausdrucks ist es, der nicht überboten werden kann. Wenn man die Köpfe des Bildes durchgeht, muß man immer aufs neue über die Menschenkenntniß staunen, die Rembrandt bewährt; in ähnlichem Tiefblick bietet sich nur ein Name dar und eine Vergleichung: Shakespeare. Das Hundertguldenblatt ist eine gewaltige Synthese, in der das zerstreute Schaffen und die jahrelangen Beobachtungen eines Genius zum Zusammenschluß und zur vollkommenen Reife gelangen. Wenn die Kenner und Liebhaber nicht müde werden, die absolut sichere Meisterschaft der technischen Arbeit zu bewundern und wenn sie fabelhafte Preise für frühe Abdrücke des Blattes bezahlen (im letzten Jahrzehnt ist eines der neun bekannten Exemplare des ersten Zustandes bei der Versteigerung auf 35 000 Mark gegangen), so muß wiederholt werden, daß die Kunst Rembrandts ihren höchsten Triumph feiert, indem sie die Kunst verbirgt und zur unmittelbarsten Sprachäußerung der seelischen Empfindung zwingt. „Die Spitze der Radiernadel scheint hier nicht mit der Hand geführt, sondern mit dem Herzen" (Blanc). Hinter dem Spiel der Lichter und der Schatten, hinter der ganzen reizend bewegten Oberfläche der Dinge kündigt sich ein Tieferes, ein unendlich Tiefes an, in dem die ewigen und notwendigen Gegensätze dieser Welt sich lösen und befrieden. Daß man es biblisch ausdrücke: durch das Reich der Welt scheint bald

mit ahnungsvollem Leuchten, bald mit ruhigem Glanz das Reich Gottes herein.

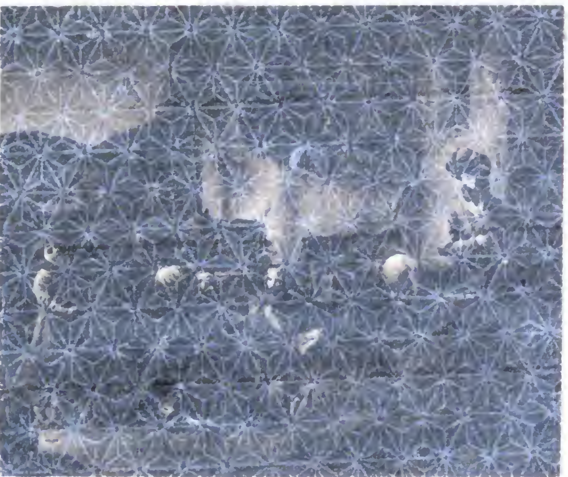
Werke dieser einzigen Art, an deren innerem Leben gemessen berühmte Werke der italienischen kirchlichen Kunst leicht äußerlich und heidnisch erscheinen, ergreifen empfängliche Seelen so heftig, daß man wohl hören kann, eine moralische Wirkung gehe von ihnen aus. Von einem nahe verwandten Werk, dem Gemälde des barmherzigen Samariters im Louvre ist geurteilt worden, daß es gleichsam eine Schule der Nächstenliebe sei (Kolloff, S. 514). In solchen Meinungen mag man Aeußerungen tiefer Ergriffenheit sehen, Ahnungen eines letzten und tiefsten Zusammenhangs, in dem die schauende Erkenntniß: Das bist du! mit dem sittlichen Gebot: Das sollst du!, die Wahrheit mit der Pflicht in eine und dieselbe Offenbarung zusammenmünden.

Der Louvre besitzt zwei Werke, die der nämlichen Zeit und demselben Geist angehören, das Gemälde der Emmauspilger und das des Samariters. Fromentin hat eine begeisterte Schilderung davon gegeben, die allein schon Beweises genug wäre, wie sinnlos es ist, Fromentin zu den Klassizisten zu zählen*). Als malender Sachverständiger wie als Meister des Worts muß er seine Verzweiflung bekennen, die Art von Rembrandts künstlerischem Ausdruck in diesen Bildern irgendwie definieren zu können. Ob man die Bilder dicht in der Nähe oder von der Ferne betrachte, man wird, sagt er, keinen Strich und keinen Akzent sehen, der an Gewohntes oder an Routine erinnerte; überall das Bemühen, den Sinn des Lebens unmittelbar auszudrücken; als Wirkung alles richtig, ohne daß man den Weg dazu und das Mittel, das angewendet ist, recht begreifen oder gar definieren könnte; ein Ausdruck, der von innen nach außen, aus der Seele kommt, natürlich ohne Naturnachahmung, schön in der Häßlichkeit. (Hierzu wäre das übereinstimmende Urteil Theophil Gautiers anzuführen: „digne Samaritain, Rembrandt t'a donné la plus honnête, la plus cordiale et la plus sym-

*) Les maîtres d'autrefois p. 376—382, das Beste, was über die Bilder gesagt werden kann. Das Rembrandtwerk vergißt hier V S. 70 wie sonst, Fromentin zu zitieren.

pathique physionomie qu'on puisse voir dans ta bonne laideur hollandaise"). Und nun beschwört Fromentin alle Größen der Kunst, Italiener und Nichtitaliener: selbst bei Holbein und Leonardo sei es möglich, ihre Vorzüge zu begründen, die Quelle ihrer Phantasie zu fassen. Nur hier nicht. Wie diese Bilder gemacht seien, von wannen ihre Inspiration komme, sei nicht zu sagen; niemand vor Rembrandt, niemand nach ihm habe ähnliches ausgedrückt.

Die Bilder haben einen dunkelgrünlichen Gesamtton. Es ist Dämmerung; noch liegt auf den Bergen des Samariterbildes der helle Abendhimmel und wirft verirrte Lichter auf die Szene. Eines trifft die rechte Schulter des Trägers, der den Schwerverwundeten unter den Armen gefaßt hat und sich anschickt, ihn ins Haus zu bringen. Das Licht berührt wohlgemerkt die Schulter, nicht ein Gesicht; hier, wo alles Seelenausdruck ist, Haltung, Anfassen, Bewegung, liegen die Gesichter unter einem Schleier, im Halblicht der Ahnung. Der Samariter, der die Treppe schon hinaufgestiegen ist, um mit der Wirtin das Nötige abzureden, wendet sich nach dem Aermsten um; Neugierige strecken aus den Fenstern die Köpfe; links hebt sich hinter dem Pferd der kleine Stallknecht auf die Fußspitzen, um besser sehen zu können: alle diese Blicke konvergieren nach der Mittelgruppe. Auf dem Emmausbild ist die Komposition einfacher: die zwei Jünger, die an der Handbewegung des dritten in plötzlicher Eingebung den Herrn erkennen; dazu ein Diener, der die Symmetrie unterbricht. Dieser Diener bemerkt nichts von dem Wunder und hilft durch diesen Kontrast den Ausdruck der anderen Figuren steigern. Das Entscheidende ist aber, daß aller Ausdruck stufenweise in geheimnißvollen Tonschleier gehüllt ist, einen legierten Ton, aus dem zögernd und trüb etwas Rot, als fürchte es, zu viel Lärm zu machen, hervorbricht und einen Rock, eine Mütze, auf dem Samariterbild die Fensterläden der Hauswand färbt. Eine kurze Skala von unendlichem Reichtum, nicht die Schwäche verschossener Farben moderner Neurasthenie, sondern in dem zurückhaltenden Schweigen der lauten Farbe ein Atemhalten ergriffener Stille, die nichts als ein Schluchzen unterbricht. Dies ist die Abendstunde,



Der barmherzige Samariter. Paris.

pathique physionomie qu'on puisse voir dans sa bonne laideur hollandaise*). Und nun beschwört Fromentin alle Größen der Kunst, Italiener und Nichtitaliener: selbst bei Holbein und Leonardo sei es möglich, ihre Vorzüge zu begründen, die Quelle ihrer Phantasie zu fassen. Nur hier nicht. Wie diese B[illegible] gemacht seien, von wannen ihre Inspiration komme, sei nicht zu [illegible] [illegible]mand vor Rembrandt, niemand nach ihm habe ähnliches [illegible].

[illegible] einen dunkelgrünlichen Gesamtton. Es ist Dämmerung [illegible] Bergen des Samariterbildes der helle Abendhimmel und [illegible] auf die Szene. Eines trifft die rechte Schulter des Trägers, der den Schwerverwundeten unter den Armen gefaßt hat und sich anschickt, ihn ins Haus zu bringen. Das Licht berührt wohlgemerkt die Schulter, nicht ein Gesicht; hier, wo alles Seelenausdruck ist, Haltung, Anfassen, Bewegung, liegen die Gesichter unter einem Schleier, im Halblicht der Dämmerung. Der Samariter, der die Treppe schon hinaufgestiegen ist, um mit der Wirtin das Nötige abzureden, wendet sich nach dem Verwundeten [illegible] Neugierige strecken aus den Fenstern die Köpfe; links hebt sich hinter dem [illegible] der kleine Stallknecht auf die Fußspitzen, um besser sehen zu [illegible] diese Blicke konvergieren nach der Mittelgruppe. Auf den [illegible] ist die Komposition einfacher: die zwei Jünger, die an [illegible] plötzlicher Eingebung den Herrn erkennen [illegible] der die Symmetrie unterbricht. Dieser Diener bemerkt nichts von dem Wunder und hilft durch diesen Kontrast den Ausdruck der anderen Figuren steigern. Das Entscheidende ist aber, daß aller Ausdruck stufenweise in geheimnisvollen Tonschleier gehüllt ist, einen legierten Ton, aus dem zögernd und trüb etwas Rot, als fürchte es, zu viel Lärm zu machen, hervorbricht und einen Rock, eine Mütze, auf dem Samariterbild die Fensterläden der Hauswand färbt. Eine kurze Skala von unendlichem Reichtum, nicht die Schwäche verschossener Farben moderner Neurasthenie, sondern in dem zurückhaltenden Schweigen der lauten Farbe ein Atemhalten ergriffener Stille, die nichts als ein Schluchzen unterbricht. Dies ist die Abenddämme[illegible]



von der Dante sagt, daß sie die Sehnsucht weckt und das Herze weich macht (che volge il disio ed intenerisce il cor, Purgatorio VIII). Musikalischer, seelischer ist Malerei nie gewesen. Unbegreiflich, wie die Figuren aus dem Dämmer herausmodelliert sind, als erhebe sich aus tiefer Stille ein nächtlicher Gesang, eine klagend emporsteigende Melodie, nicht allzu laut, nicht zu deutlich, auf dem Emmausbild mit Violinen con sordino, auf dem Samariterbild mehr in der Mittellage mit Violoncell geführt; eine Melodie, die man nie vergißt, weil sie nicht nur das Ohr berührt, sondern tief im Herzen sich eingräbt.

Neuer Anlauf.

Am Ende der vierziger Jahre des Jahrhunderts, um die Zeit, da Holland mit dem Münsterschen Frieden in den Hafen einer von ganz Europa anerkannten und gesicherten politischen Existenz einlief, konnte der Schöpfer der Nachtwache und ihrer leidenschaftlichen Gegensätze auf eine Anzahl von ihr sehr verschiedener, befriedeter und ausgeglichener Werke zurücksehen. Die heiligen Familien und das Susannabild, der Samariter und die Emmausszene, das Hundertguldenblatt endlich, waren harmonische Meisterwerke und wurden zweifellos in vollem Maß dafür anerkannt, so daß nach menschlicher Ansicht Rembrandt hierbei hätte stehen bleiben und Anker werfen können. Für die Vorstellung vieler ist der Rembrandt dieser Jahre mit Rembrandt überhaupt gleichbedeutend; in dieser Ansicht seiner Kunst pflegt man ihn Rubens gegenüberzustellen: der eine, Rubens, seine Farben wie einen überquellenden Blumenstrauß über die ganze Bildfläche bis zum Rahmen hin ausgießend, Gleichniß eines expansiven, lichten Temperaments, das nach außen drängt; der andere Licht und Farbe in einen Fokus in der Mitte der Bildfläche, derart, daß meist kein Licht an die Ränder der

Komposition gerät, sammelnd und also selbst wenn der Gegenstand im Freien spielt, zu dem Bildrahmen eine zweite Rahmenfassung von Halbschatten und Schatten zu vermehrter Isolierung hinzufügend, die Aeußerungsweise eines Gemüts, das sich tief in sich selbst zurückzieht*). Indem es Rembrandt immer mehr gelang, seine Kräfte zu sammeln und zu bändigen, bei vorwaltend lyrischer Stimmung Gehalt und Behandlungsweise seiner Stoffe in ein glückliches Gleichgewicht zu bringen, war er zunächst bei der Vorliebe für ein mäßiges Format kleiner Figuren geblieben. Die passende Fassung dieser Figuren und Szenen war dabei ein Hauptbemühen. Wo er, was bei den Bildnissen der Fall war, das lebensgroße Format wählte, stehen ihm die Fragen der Fassung und Inszenierung durchaus im Vordergrund. Täuschen wir uns nicht, so lag doch in all diesen Subtilitäten und höchst vorsichtigen Umständlichkeiten noch ein Rest von dem kleinmeisterlichen Rembrandt der Frühzeit mit seiner Neigung zu Preziosität und Akribie, und dies muß er selbst gefühlt haben.

In seiner künstlerischen Entwickelung ist es eines der größten Schauspiele, wie er in der gleichen Zeit, da es mit den äußeren Umständen seines Daseins anhaltend bergab geht, da die finanzielle Not zunimmt und endlich zum Bankerott führt, einen Anlauf sondergleichen nimmt, seine Kunst aus dem betäubenden Dämmer ihrer Tonharmonien zu einer neuen Freiheit, Breite und Größe emporzuführen und für großartige Offenbarungen seines Genius neue Möglichkeiten zu gewinnen.

Nicht das erstemal ist es in Rembrandts künstlerischer Laufbahn, daß ein Uebergang vom Feinen und Kleinen zum Breiten und Großen sich vollzieht. Der Schritt des Jünglings von Leyden nach Amsterdam, von der tüftelnden Detailmalerei zum lebensgroßen Bildniß und innerhalb des großen Formats wieder zu toniger Gesamthaltung wiederholt sich auf einer anderen

*) Sandrart: er ließ wenig Licht sehen außer an dem fürnehmsten Ort seines Intents, um welches er Licht und Schatten künstlich beysammen hielt.

Stufe, und in der Wiederholung eines solchen Anlaufs liegt das ewig Staunenswürdige, daß Rembrandt auch bei zunehmenden Jahren und anerkannter Meisterschaft nie stillsteht, sondern immer wieder, ja bis zuletzt die Jugendkraft zu neuem Ausschreiten und noch höherem Wachsen lebendig und drängend in sich fühlt. Eigentlich wird man indes diesem Phänomen nicht durchaus gerecht, wenn man es zu sehr unter dem Gesichtswinkel einer zeitlichen Entwickelung betrachtet. Denn durch alle Stadien seiner Laufbahn geht die vehement leidenschaftliche Skizze neben einer ruhig überlegenden und fein ausführenden Art, die unmittelbar frische Studie neben dem wohl überlegten Bild einher. Zumal im Fach der Bildnisse ist allemal ein großer Unterschied zwischen dem künstlerisch fachmännischen Interesse der Studien und den auf Bestellung gemalten Porträts zu bemerken. Vielleicht läßt sich aber behaupten, daß dieser Unterschied, der in der Frühzeit groß ist (ich nenne z. B. das wildradierte Selbstbildniß von 1629 B 338), mit den Jahren sich abschwächt und gegen Ende fast verschwindet, je erfahrener und gehorsamer Hand und Auge des Künstlers werden, seine Gedanken und Empfindungen auszudrücken. Eben in der Neuheit der technischen Errungenschaften, in dem Schritt für Schritt erkämpften Können liegt jedenfalls die Ursache, weßhalb dieses Können, und geben wir selbst zu, seine Virtuosität in den dreißiger Jahren mit einer Neigung zur Selbstgefälligkeit und Schaustellung, mit einer dämonischen Verführungsmacht über den Künstler zu Tage tritt, die später, wo das Können ein selbstverständliches geworden ist, jeden Reiz auf ihn verliert und größter Einfachheit weicht. Dieser Unterschied macht es leicht, die Werke des breiten Stils aus den dreißiger und aus den fünfziger Jahren von einander zu scheiden. Die Petersburger Ermitage besitzt in der Halbfigur eines vornehm gekleideten „Slaven" von 1637 den Typus energisch breiter Behandlung der früheren Zeit*). Die Farbe ist zu Gunsten einheit-

*) Der früher sogenannte Sobieski. Es ist nicht unmöglich, daß dieser Slave sich noch einmal ähnlich entpuppt wie der berühmte Orientale von Rubens in der Kasseler Sammlung, von dem der Eisenmannsche Katalog bereits annahm, daß er ein kostümierter Abendländer sei, was durch eine Entdeckung von Max Rooses kürzlich bestätigt worden ist. Darnach ist



93 Figur in slavischem Kostüm St. Petersburg

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els.



94. Adrian van Rijn im Helm.
Berlin.



95. Geharnischter Mann.
Glasgow.

licher Tönung sehr zurückgehalten; auf dieser Grundlage aber sind die Akzente des Reliefs mit einer fast brutalen Mächtigkeit gegeben. Wirkungen dieser Art, wo die Figur herausfordernd dem Beschauer auf den Leib rückt, begegnen nicht leicht in der späteren Zeit, die bei aller Breite des Vortrags der Technik das Aufdringliche nimmt, die Gegenstände einhüllt, abrückt und zurückschiebt. Wie viel stoffloser, geistiger, in Farbe und Licht nicht bloß den Sinn fesselnd, sondern tiefer ergreifend und allmählich symbolische Kraft gewinnend die spätere Technik wirkt, würde am besten eine Vergleichung gegenständlich übereinstimmender Werke lehren. In der That ist zu einer solchen Vergleichung einige Gelegenheit.

Rembrandt hat bei dem neuen Anlauf der fünfziger Jahre für seine Studien auf geliebte alte Lieblingsmodelle, auf die Stillebenmotive zurückgegriffen, und noch einmal treten uns, auf einer anderen Stufe technischer Versuche, Arbeiten entgegen, die Tiere, Waffen, Kleidungsstücke darstellen. Die Tierstücke sind die prachtvollen Darstellungen geschlachteter Ochsen, die den fünfziger Jahren angehören und den Laien zwar durch die Erinnerung an Metzgerladen und Schlachthaus abzustoßen pflegen, die Maler jener Zeit aber als willkommene Gelegenheit, das Rot in seinen Spielarten und reichen Abstufungen zu studieren, oft beschäftigt haben*). Jan Victors, B. Fabritius, van der Helst haben die gleichen Motive behandelt. In Rembrandts Gemälden, die in diesen Jahren gern Rot in breiteren Massen verwenden, ist der Zusammenhang mit jenen Studien zu greifen (der nachdenkende sitzende Greis, Rembrandtwerk V Nr. 381, der Bredius'sche Saul und David). Hier meldet sich

---

es ein Antwerpener Kaufherr, der lang im Orient gelebt hat und sich in dessen Tracht hat malen lassen. Ich setze hierzu eine bezeichnende Stelle aus Huygens' Selbstbiographie her über ein Bild von Lievens, das Ende der zwanziger Jahre der Statthalter besaß: Turcici quasi ducis effigies ad Batavi cuiuspiam caput expressa.

*) Besonders auf das Glasgower Exemplar des Rembrandtschen Ochsen wäre aufmerksam zu machen. Hier ist der abgetrennte Kopf des Tieres, der noch im Fell und mit den Hörnern vorn rechts liegt, in der Mischung bläulicher Töne mit dem Blut wie ein Prachtgewand gemalt. Rembrandt hatte wirklich einen Zauberstab, der alles verwandelte.

nun auch die alte Neigung wieder, gleißendes Metall und Waffen mit ihren Reflexen zu malen. So begegnet ein Nachzügler der früheren, soldatisch maskierten Selbstbildnisse in dem großen Cambridger Gemälde mit dem Harnisch und dem riesigen Schwert (Rembrandtwerk V Nr. 348); ferner das Kniestück des Kasseler Gewappneten und die Halbfigur der Petersburger Pallas. Der mächtige Stahlhelm der Göttin mit goldenen Zieraten, darüber ein blaurotes Federngewölk, eine breite rote Schärpe über dem blendenden Küraß, den ein rotgefütterter Schild überschneidet, diese Teile umrahmen ein Antlitz von wenig sprechendem Ausdruck, das aber mit dem Gelock seiner Haare und in diesem wie eine Fanfare tönenden kriegerischen Aufzug die Empfindung heroischen Daseins weckt. Wenn hier die Accessorien mit ihrem an Rubens gemahnenden dekorativen Effekt von selbst gewisse geistige Vorstellungen erzeugen, so steigern sich diese zu einer echt Rembrandtischen mystischen Wirkung in dem Berliner Kopf des Adrian van Rijn im Helm und in dem Glasgower geharnischten Mann (1655)*). Der Mann im Helm, das neuerworbene Bild des Berliner Museums, mag nur durch ein Atelierungefähr zu seiner glänzenden Kopfbedeckung gekommen sein; seltsam liegt dieses müde Gesicht wie eine metrische Senkung zwischen den zwei Lichthebungen von Helm und eisernem Halskragen, finster und verbittert mit unrasiertem grauem Bart, verstimmt wie ein Stoppelfeld unter grauem Novemberhimmel. Darüber hebt sich der vergoldete Helm, ein Prachtstück der Plattnerkunst, mit einem Busch von Rot, Blau und Grün, Farben, wie man sie an bunten tropischen Vögeln sieht, und von dem Busch scheinen die Reflexe auf das Metall. Wie eine Fata Morgana, die ihn narrt, wie eine Krone, die einem siegreichen Helden, einem Glücklichen gehört, ist das güldene Kleinod mit

*) Daß Bilder dieser Gattung beliebt waren, beweist eine Mitteilung Houbrakens, wonach später ein Mars in Rüstung von der Hand eines Schülers Rembrandts, Heyman Dullaert, der die Werke des Meisters nachzuahmen verstand, für einen echten Rembrandt in Amsterdam verkauft worden sei. Dieser Dullaert, ein Rotterdamer, kommt im März 1653 als Zeuge in einer Urkunde zugleich mit Rembrandts Namen vor. Um diese Zeit war er also bei Rembrandt in der Lehre (Oud Holland VIII [1890] S. 178).

seinem trügerischen Gleißen ironisch auf den Kopf eines Enterbten der Fortuna gestülpt*).

Der Glasgower Geharnischte ist ein lebensgroßes Kniestück vor einer Architektur im Profil nach links; er hat einen Helm auf, Schild und Lanze in den Händen; über den Harnisch fällt nach hinten ein roter Mantel. Das Licht trifft den gewölbten Brustharnisch, die Buckeln und Flächen des Helms und verliert sich nach der Tiefe in nächtigem Dunkel. Mitten über die Brust ist ein brauner Lederriemen gezogen, in seinem stumpfen Ton das Hauptlicht des Metalls unterbrechend und also steigernd. Das Gesicht des Mannes dagegen ist in Schatten gehüllt, und sein Ausdruck ist nicht zu entziffern. Der Maler Josua Reynolds, der das Bild einst besaß und es Achill nannte, spricht darüber in seiner Akademierede von 1778 und meint als nüchterner Sohn des achtzehnten Jahrhunderts, es sei Rembrandt nur darum zu thun gewesen, eine Rüstung zu malen; da nun das hohe Licht des Metalls jenseits der Fähigkeit der Farbenskala des Pinsels liege, so habe, um die der Natur ähnliche Relation herzustellen, der Ton des Gesichts entsprechend vertieft werden müssen**). Kolloff macht die nämliche Beobachtung (S. 549), und neue Beurteiler fügen unbegreiflicherweise die Erklärung hinzu, der Kopf sei Rembrandt Nebensache gewesen. Zunächst wäre gegen die Richtigkeit dieser Auffassung einzuwenden, daß Rembrandt thatsächlich auch bei nicht gepanzerten Figuren das Gesicht ganz oder teilweise verdunkelt hat, wonach jene technische Erklärung nicht das Ausschlaggebende treffen kann. Wie kann man aber so blind sein, nicht zu fühlen, daß die Wirkung des Gemäldes just auf dem Gegensatz der scharfen Lichter der metallenen Rüstung und der in Schatten gehüllten, undurchdringlich rätselhaften Züge des Gesichtes beruht, und daß dieses Antlitz in seiner Schattenhülle die Hauptsache bleibt?! Das geheimnißvolle Aufleuchten umspielt einen dunkelen Kern, der Ahnung und Schauer weckt. Den Hüter eines Schatzes, eines

*) Man sehe auch die Mitteilungen von Laban, Zeitschrift für bildende Kunst 1897/98. S. 73 ff.

**) Uebersetzung der Reden von Leisching S. 145.

Grals, irgend welcher beschwiegenen Dinge möchte man vermuten. Das Bild erinnert in seiner wunderreichen Mystik an jene Stelle von Mozarts Zauberflöte im Finale des zweiten Akts, wo vor den verschlossenen Pforten des feurigen und des flüssigen Elements zwei geharnischte Männer Wache halten, und zu den hohlen Oktavengängen ihres Zwiegesangs jener rätselhaft schaurige figurierte Choral, von Blasinstrumenten begleitet, ertönt, der auf eine alte Kirchenmelodie gebaut ist. Man ahnt, daß ein Außerordentliches bevorsteht, daß dunkele Pforten ihren Mund öffnen, und daß ihre Schrecken nur von dem höchsten Mut der Herzen werden überwunden werden. Man soll also nicht sagen, diese Waffen und Kostüme seien um ihrer selbst willen gemalt, wie man ab und zu von Werken ähnlichen Inhalts in den dreißiger Jahren behaupten möchte, daß sie dem Künstler den gewünschten Vorwand liefern, seine Lieblingsrequisiten zu malen. Vielmehr hat die spätere Technik allemale einen geistigen Bezug, und dadurch kann der Sinn von Gegenständen, die an sich die nämlichen sind, ein sehr verschiedener werden. Auch wenn gewisse Liebhabereien Rembrandts dieselben bleiben, verlieren sie ihr Vordringliches und Auffälliges, und diesen Unterschied beweist wie die Behandlung von Waffen und Metall so auch die Vergleichung in der Behandlung der Kostüme. Rembrandt wäre nicht der Antipode der Antike mit ihrem Kult des nackten Körpers, hätte er sich nicht sein Lebenlang auf Kostümstudien als auf eine malerisch sehr interessante und dankbare Sache verlegt. Die Kleider und Turbane der späteren Zeit sind mit nicht minderer Sorgfalt gewählt und gemalt, aber sie fallen weniger ins Auge, weil ihre Wirkung durch geistige Schwerpunkte gemäßigt erscheint. Auf dem Brediusschen Saul und David trägt der König einen prächtigen roten Turban mit blauen Streifen; aber darunter sieht ein Gesicht mit nassen Augen hervor; die Töne der Harfe bringen Saul zum Weinen, und er trocknet seine Thränen. Auf dem Kasseler Bild des Jakobssegens erscheint Joseph in einem Turban von Weiß und Gold, der die obere Gesichtshälfte beschattet, ganz breit und wenig eingehend, nicht um seiner selbst willen, aber mit der Wichtigkeit behandelt, die eine Kopfbedeckung

als Tonausgleichung zwischen Gesicht und Hintergrund besitzt. Derart sieht man bei den lebensgroßen Studien alter Frauen in eben diesen Jahren Kopftuch oder Kapuze bei aller Einfachheit der Toilette koloristisch eine große Rolle spielen. Häufig zwischen Olivgrün und Stumpfmahagoni als Hauptfarben hineingesetzt bekommt der Kopf eine schwärzliche Kapuze, ähnlich wie auf einer anderen Farbenbasis Tizian das weiße venezianische Kopftuch der Frauen verwendet hat.

Indem nun Rembrandt in diesen Studien, wo er seiner alten Neigung für Tierstilleben, Waffen, Kostümteile, Schmuck freien Lauf ließ, sich aus dem beschränkten Format, aus der vorsichtig harmonisierenden Tüftelei herausarbeitete, übertrug er die Breite des neugewonnenen Vortrags auf seine gesamte Malerei; sie giebt seiner weiteren Kunst das Gepräge. Zu der Kühnheit seiner Licht- und Farbenanschauung, zu der originalen Schönheit seines Helldunkels trat nun eine Selbständigkeit der Pinselführung, welche die Dinge so wenig mehr nach ihrer zeichnerischen Form und so sehr nach ihrer optischen Erscheinung und Wirkung im Licht wiederzugeben trachtete, daß seine Art, sich auszudrücken, nicht anders als großes Aufsehen erregen konnte. Sie wich von seiner eigenen älteren Art, wie sehr aber erst von der der anderen ab. In einem Jahrhundert, das sich mit jedem Jahrzehnt mehr dem neuen Ideal der Korrektheit näherte, das sich zusehends dem Absolutismus eines Klassizismus und seinen Gesetzen und Regeln unterwarf, konnte eine so selbständige Neuerung nur als Republikanismus und Unkorrektheit empfunden werden. Die Tempelwächter des Klassizismus haben seitdem nie aufgehört, Rembrandt als den Oppositionsmann und Revolutionär anzuklagen und zu verfehmen.

Die übliche Formulierung, in die die Acht über Rembrandt gekleidet wird, ist, daß er nicht habe zeichnen können; und daß man die Schwere dieses Vorwurfs nicht unterschätze: es liegt in ihm nicht nur die Behauptung einer technischen, sondern die einer moralischen Unvollkommenheit, in dem Sinn, als seien Künstler, die den reinlichen Kontur der Zeichnung

in Farbe und Licht auflösen, eine Art Betrüger, die mit sinnlichem Blendwerk ihr Nichtkönnen und ihren Unfleiß zudecken, was schon die Meinung Vasaris war, von Ingres aber schließlich in die Formel gebracht wurde: le dessin, c'est la probité de l'art. Sehen wir aber von dieser von Politik und Verfolgungsgeist eingegebenen Zuthat ab, so enthält die Anklage mangelhafter Zeichnung immer ein Doppeltes: das einemal wird die Zeichnung ohne weiteres für unrichtig und falsch erklärt, das anderemal nur für ungenügend und undeutlich, Dinge, die sehr wohl gesondert werden müssen.

Zum ersten dieser beiden Fälle lautet das Urteil eines so unbefangenen Kunstfreundes, wie es Wilhelm Lübke war, so: mit Rembrandt als Zeichner dürfe man nicht rechten; kaum sei je ein anderer Künstler von Bedeutung so willkürlich, ja liederlich mit Wahrheit und Richtigkeit der Formen umgesprungen. Viele von seinen Gestalten seien, wenn man sie auf ihren Organismus hin prüfe, kaum für lebensfähig zu halten, besonders seien Hände und Füße oft unglaublich verzeichnet*). Diese Beobachtung wird von einem modernen Maler, dem man alles eher als Abneigung gegen Rembrandt zutrauen darf (M. Liebermann), bestätigt, indem er gelegentlich äußert: „mit der größten Leichtigkeit könnte man jedem Rembrandt oder Franz Hals Verzeichnungen nachweisen"; aber er fügt hinzu: „trotzdem ziehe ich die verzeichneten Rembrandts und Franz Hals' den formvollendetsten van Dijcks oder van der Helsts vor. Denn Korrektheit ist nicht das Wesen der Kunst". In der Chat stehen wir hier an einer Stelle, an der das richtige Maß zu beobachten zu den schwierigsten Taktfragen des Kritikers gehört und eine fast Salomonische Urteilskraft fordert. Wir haben im neunzehnten Jahrhundert einen Künstler wie Peter Cornelius wegen der Größe seiner Erfindungen mit Michel Angelo vergleichen hören und dann wegen der alle Grenzen überschreitenden Verzeichnungen über ihn den Stab brechen sehen. Mediziner und Orthopäden pflegen, zur Kunstkritik berufen

*) Adam Bartsch, catalogue raisonné p. XXV: son dessin est très-incorrect. Les extrémités surtout lui réussirent toujours fort mal . . . Les figures nues sont courtes, les emmanchements lourds, les extrémités trop petites ou trop grandes.

oder nicht berufen, in diesem Punkt am unerbittlichsten zu sein und den Maßstab anatomischer Richtigkeit für den einzigen Wertmesser der Kunst zu erklären. Ein Punkt, in dem die Mediziner in Rembrandts Jahrhundert — nach den vielen zu urteilen, die ihm Modell gesessen sind, die Doktoren Tulp und Deyman mit ihren Genossen, die van der Linden, Bonus und Tholinx — künstlerischer empfunden haben müssen als viele Mediziner von heutzutage. Künstler pflegen ihr Werk dann für gelungen und in ihrem Sinn für fertig zu halten, wenn das, was sie ausdrücken wollten, ausgedrückt worden ist und denjenigen Grad von Illusionsstärke erlangt hat, der den Beschauer überzeugt. Das Kunstwerk hebt aus der Natur gewisse Dinge heraus und opfert andere, deren Konkurrenz der als wesentlich empfundenen Hauptsache schaden könnte, so daß es als künstlerische Pflicht betrachtet werden kann, gewisse Seiten zu vernachlässigen. Unkorrektheiten der Zeichnung mögen also die Stellen verraten, die dem Künstler als gleichgültig und der Vernachlässigung fähig, ja vielleicht bedürftig erschienen. Die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland warnt uns, einer Geringschätzung technischen Könnens das Wort reden zu wollen; es wird sich indes für die Beurteilung allemal darum handeln, ob Verzeichnen Nichtkönnen oder Nichtwollen, d. h. Unfähigkeit oder bewußte Nachlässigkeit ist, und hierüber ist das Urteil selten im Zweifel. Dem Laien muß gesagt werden, daß es sich für Rembrandt nicht darum handelte, eine Hand oder ein Gesicht korrekt zu zeichnen (wie man es von einem Schüler verlangt), sondern einen bestimmten Ausdruck von körperlicher Haltung oder Bewegung oder seelischem Zustand zu gewinnen. Für diesen Ausdruck kann *ein* Finger oder in einem Gesicht *zwei* Striche erschöpfend sein. Sind diese richtig beobachtet (was ungeheuer schwer ist) und stehen sie an der richtigen Stelle, so ist es gleichgültig, ob die Hand noch drei oder vier Finger und das Gesicht noch andere Züge zeigt. Jenes aber, das für den Ausdruck Entscheidende, muß richtig gesehen und muß auf dem Kunstwerk da sein. Es setzt ein ungeheures Können voraus, zu wissen, was spricht und daher sprechen muß, und was für die größere Deutlichkeit des einen am anderen

ausgelassen werden muß. Eigentlich kann man bei großen Meistern über solche Punkte kaum debattieren. Die Pausen, sagte man von Beethovens neunter Symphonie, seien so inhaltsreich wie die Töne.

Der akademische Rationalismus nährt das Vorurteil — und dies führt uns zum zweiten Punkt —, als werde das wahre Kunstwerk aus so und soviel Elementen, Farbe, Zeichnung, Helldunkel u. s. w. zusammendosiert. Dieser Eklektizismus ist eine Abstraktion verarmter Zeiten. Die Antike und die italienische Kunst haben den plastischen Kontur der Dinge gepflegt*), womit nicht nur eine bestimmte Kunstanschauung, sondern auch eine Art Weltanschauung bezeugt ist. Aus optischen und vielleicht auch aus metaphysischen Gründen hat Rembrandt diese Art von Zeichnung, die ihm nicht anders denn als unwahr erschien, verschmäht. Es war seine Natur, die Dinge als Farben- und Lichterscheinung im großen atmosphärischen Zusammenhang zu sehen, wofür die Zeichnung ein unvollkommenes Mittel ist. Da seine Endabsicht keine zeichnerische ist, so wird ihm die Zeichnung selten ein Studienmittel im herkömmlichen Sinn. Man wird finden, daß in der ungeheuer großen Zahl dieser Blätter die allerwenigsten der Vorbereitung seiner Gemälde und Radierungen dienen. Als Studien in diesem engeren Sinn scheinen sie nur in den vierziger Jahren häufiger vorzukommen, wo die umständliche Ueberlegung auch sonst zu bemerken ist. Der überwiegenden Menge nach sind Rembrandts Zeichnungen selbständige Kunstwerke und bilden neben den Radierungen und Gemälden eine Welt für sich. Der Laie und Nichtkünstler wird nicht so schnell den Zugang dazu finden, und es bedarf einiger Vertrautheit mit dem Prozeß künstlerischer Rezeptivität, um sie mit Genuß zu sehen. Ist Rembrandt schon in seinen anderen Werken in der Ausschließlichkeit der künstlerischen Interessen rücksichtslos — beispielsweise wäre man in Verlegenheit, zu der Radierung der Medea (B 112) einen Grundriß des Tempels zeichnen zu sollen, dessen Architektur der Künstler lediglich als Rahmen der

*) Ueber die Nachteile der gesuchten Korrektheit im Konturzeichnen hat de Piles eine auffallend vernünftige Bemerkung in der Kritik des Hannibal Carracci, abrégé de la vie des peintres p. 252.

Szene, wie er sie brauchte, erfunden hat —, so ist seine Sprache, wo er wie in den Zeichnungen mit seinen Gedanken ganz allein ist, von mächtigster, dem Uneingeweihten zunächst unverständlicher Originalität und Kürze. Nie handelt es sich um eine korrekte, immer aber um die sprechendste, ausdrucksreichste, die Empfindung verdolmetschende Form. Mit einem eiligen Strich der schmierenden Feder wird ein Körperglied, eine Bewegung, irgend ein Versatzstück, eine Brüstung, ein Baum angegeben, und mit dem Pinsel nachher das Relief bewirkt; in dieser Kürze ist vielleicht nie soviel Ausdruck erzielt worden. Der Maler Bonnat beschreibt die Eigentümlichkeit der Zeichnungen so: manchmal Umrisse von unendlicher Zartheit, manchmal die Feder nur so hingequetscht, Kleckse, scheinbar von einem Finger, der in die Tinte getaucht war; ein Arm, mit einem Strich angegeben, eine Figur mit zwei eilig hingeworfenen Zügen; aber dieser Arm, diese Figur, dieser Strich, diese Kleckse drücken wunderbar aus, was Rembrandt durch sie hat ausdrücken wollen. Hierin zu folgen, erfordert einige künstlerische und von der schulmäßigen Gewöhnung abweichende Bildung. Dann wird man aber erkennen, daß das angeblich Ungenügende von Rembrandts Zeichnung, das in der Leugnung des Konturs und der Berücksichtigung der verschwebenden Uebergänge zwischen Hell und Dunkel besteht, eben sein Neues und Ursprüngliches ist, neben dem die Verehrer des „reinen Umrisses" als die Altmodischen, die die Gewöhnung hindert, mit eigenen Augen zu sehen, erscheinen*).

Ungewöhnlich fand man, zumal im siebenzehnten Jahrhundert, auch an den Gemälden Rembrandts die neue Technik, da sie ebensosehr von der italienischen wie von der „geleckten" niederländischen Art abstach. Den unmittelbaren Niederschlag ihres überraschenden Eindrucks genießt man in den

*) Sandrart bemerkt, daß Rembrandt, statt korrekte „saubere Umzüge" zu geben, den Hintergrund mit Finsterschwarz ausgefüllt habe. Baldinucci wiederholt, das Karakteristische seiner Zeichnung sei: senza dintorno o circonscrizione di linee interiori ne esteriori, und de Piles sagt: si ses contours ne sont pas corrects, les traits de son dessein sont pleins d'esprit und rühmt in den Zeichnungen le sel et le piquant. Bei jeder Gelegenheit überzeugt man sich, daß das Kunsturteil des 17. Jahrhunderts, auch wo es ablehnt, unendlich viel höher steht und reifer als das moderne ist.

„Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres“, die Félibien, ein Freund Poussins, in dialogischer Form am Ende des Jahrhunderts herausgab. Sein Gesellschafter Pymandre, mit dem die Unterhaltungen geführt werden, läßt sich also über ein Rembrandtisches Bildniß aus: Die Farben seien statt verschmolzen getrennt nebeneinander gesetzt, die Pinselstriche sichtbar gelassen, und die Farbe so stark aufgetragen, daß in der Nähe gesehen das Gesicht „quelque chose d'affreux“ sei. Sage man aber, ein solches Bild müsse aus größerer Entfernung betrachtet werden, so könne der Grund dazu nicht zugegeben werden; denn ein Porträt lasse sich ohne die Nötigung, wie vor einer großen Komposition zurückzutreten, bequem mit dem Auge in der Nähe übersehen. Warum sei also das Bild nicht fertig gemalt (si peu fini)? Darauf wird erwidert, es gebe für die Notwendigkeit, ein Bild aus der Ferne zu betrachten, noch andere Gründe als die Rücksicht auf seinen Umfang. Rembrandts Gemälde seien kunstvoll, und wenn auch ohne Grazie, so doch voller Kraft. Die Entfernung des Beschauers vom Gemälde sei ein Kunstmittel nicht anders als der Firniß, der die Heftigkeit der Farben ausgleiche, oder die Zeit, die durch Auftrocknen die Farben besser verbinde, oder die Glastafel, die über eine Miniatur oder ein Pastell gelegt werde, um die einzelnen Teile weicher zu machen und einander anzupassen. Ein solches Kunstmittel also sei die Luft, die sich bei gehöriger Entfernung des Auges vom Gegenstand vor dem Gemälde ausbreite und bewirke, daß das unfertig Scheinende, die stehen gelassenen Pinselstriche und die dicke Farbensubstanz sich verbinden und so den Effekt von etwas völlig Fertigem hervorbringen. Diese Wirkung sei zweifellos und sicher; nur freilich vermöge man die Mittel, sie zu erzielen, nicht so genau anzugeben wie etwa in der Musik, wo sich alle Verhältnisse in Zahlen ausdrücken lassen; soweit sei die Theorie der bildenden Kunst noch nicht, und wenn die Praxis im Besitz der Wirkungen sei, so wüßten die Künstler wohl selbst nicht, wie sie es machten, und jedenfalls könnten sie es anderen nicht lehrend beibringen. „Cependant ils n'ont pu découvrir cette raison si cachée et pourtant si vraye, par le moyen de laquelle ils pour-

roient établir des règles assurées et démonstratives, pour faire des ouvrages, qui pussent aussi bien satisfaire les yeux, comme avec le temps on a trouvé moyen de satisfaire l'ouïe par des proportions harmoniques" (entretiens II 243). Man sieht, daß die Unergründlichkeit des Verfahrens eine Art Verzweiflung für eine Zeit war, die in Gesetz und Regel den Prüfstein nicht nur der Wahrheit, sondern auch der Schönheit zu besitzen glaubte. In diesem Punkt war ein anderer Akademiker der Zeit, Roger de Piles, scharfsichtiger. Ein eindringendes Gemäldestudium hat ihn gelehrt, daß die Meinung, Rembrandt habe seine Mittel nicht genau gekannt und überlegt, sondern drauflosgepinselt und im Instinkt das Richtige getroffen, verkehrt sei. Eine längere, treffende Vergleichung der Malweisen Tizians und Rembrandts schließt er mit der Beobachtung, in der richtigen Entfernung gesehen sei das Zusammenklingen der Farben und die Wirkung der Pinselstriche Rembrandts eine vollkommene, und es werde damit zweifellos bewiesen, daß seine Kunst über jeden Zufall erhaben sei, daß er über seine Farben Meister gewesen und ihre Handhabung „en souverain" besessen und geübt habe (abrégé de la vie des peintres, p. 386). Die neuere Wissenschaft hat denn hierauf ihr Siegel gedrückt, indem sie erkannt hat, daß man die Farben ebensogut auf der Netzhaut wie auf der Palette mischen könne. „Ein erfahrener Maler soll ebensogut auf der Netzhaut wie auf der Palette zu mischen verstehen. Manche Meister haben sogar etwas darin gesucht, mehr auf der Netzhaut zu mischen . . . und man muß anerkennen, daß dieses Mischen auf der Netzhaut durch Nebeneinandersetzen der Farben wesentliche Vorteile bietet, indem man an Wirkung gewinnt. Die verschiedenen nebeneinandergesetzten Tinten zerstören, im richtigen Abstand gesehen, den Eindruck der Fläche, auf welcher sie angebracht sind"*). Eben dies haben die Liebhaber im siebenzehnten Jahrhundert bereits herausgefühlt, daß nämlich die unverschmolzenen Pinselstriche und die reinen Farben (die teintes vierges,

*) E. Brücke, Physiologie der Farben S. 282 ff.

wie de Piles sagt) der Kraft und Frische der Natur sich am meisten nähern, daß sie über den Flächenkarakter des Gemäldes wegtäuschen und der Oberfläche Bewegung und gleichsam Atem geben.

Nicht alle kunstverständigen Zeitgenossen teilten indessen diese Meinung. Der Florentiner Baldinucci sagt, die professori dell' arte schätzten Rembrandt als Radierer höher denn als Maler; seine Malereien seien wild und regellos und mehr Glücks- und Zufallssache als vollendete Werke der Kunst. Dieses Urteil ist deßwegen auffällig, weil Rembrandts malerischer Vortrag seine späteren Radierungen deutlich sichtbar — und man kann streiten, ob zu ihrem Vorteil — beeinflußt hat. Die Technik seiner späten Radierungen, die mit ihren breiten Hell- und Dunkelmassen mehr gemalt denn radiert scheinen, empfand man als neu; de Piles sagt, sie erinnere an die Schabkunst (manière noire), die doch erst später aufgekommen sei. Im achtzehnten Jahrhundert findet man sogar Rembrandt irriger Weise als den Erfinder dieser Manier genannt*). Es ist aber klar, daß Baldinucci Rembrandts Malkunst nur auf Hörensagen beurteilte; denn was er an ihr tadelt, lobt er an den Radierblättern und beweist sich hierin als echten Sohn des Jahrhunderts, das von Marini den Kult der maraviglia und alles Exzentrischen gelernt hatte. Die Radierkunst des Holländers sei eine höchst bizarre und unerhörte Erfindung, sie arbeite ohne Konturen mit ganz unregelmäßigen Strichen auf Helldunkelwirkung von großer Kraft; der malerische Sinn sei hier aufs höchste ausgebildet und die Gegensätze so stark, daß mancherorts mit Schwarz gedeckt, anderwärts das Weiß des Papiers stehen gelassen, die Figuren vorn in der Nähe wohl mit ganz wenig Schatten, ja bloß als Umrißzeichnung gegeben seien. Mit dem Verkauf dieser Blätter habe Rembrandt ein Vermögen gemacht.

---

*) In der Einleitung, die die Herausgeber Gersaints catalogue raisonné vorgesetzt haben, 1751. Erst Adam Bartsch hat diesen Irrtum richtig gestellt (catalogue raisonné 1797 p. XXXVII). Von den sieben Radierungen Rembrandts, die man für Schabkunstblätter hielt, gehören fünf den fünfziger Jahren an.

Unter den modernen Beurteilern wird es manche geben, die bei aller Bewunderung der tiefergreifenden Kunst doch die Radierungen der fünfziger Jahre in technischer Beziehung den früheren hintansetzen. Die vorzugsweise angewendete kalte Nadel, welche die Platte aufreißt, so daß in den Furchenrändern die Farbe geschluckt und festgehalten wird, erzeugt Wirkungen, die der Platte mehr zugemutet als natürlich sind, indes die reine Radierung einfacher und die kombinierte Technik der mittleren Jahre in ihrer erstaunlichen Farbigkeit reicher wirkt.

Es ist nicht recht zu sagen und verschlägt auch nicht viel, ob Rembrandt seit ungefähr 1650 von seinen neuen technischen Problemen auf das große Format geführt wurde, oder ob die Hinwendung zum größeren Format ihn auf den breiteren Vortrag gebracht hat. Eine ganz vereinzelte Nachricht meldet, Rembrandt habe in einem Privathaus die Fabeln des Ovid in zahlreichen Bildern mit Oel auf die Wand gemalt*). Eine Spur davon ist nicht bekannt. Die Metamorphosen waren ein sehr beliebtes Buch; Karl van Mander hatte sie ausführlich erklärt, und Sandrart übersetzte diesen Kommentar ins Deutsche. Shakespeares Imogen liest im Bett vor dem Einschlafen in den Metamorphosen. Wann Rembrandts Wandmalereien zu Ovid entstanden sind, wird nicht berichtet; die Thatsache ist aber merkwürdig genug und möchte wohl auf größeren Maßstab schließen lassen. Dagegen besitzen wir aus dem Anfang der fünfziger Jahre eine Reihe von

*) Denen, welche die Wahrheit der Angabe Baldinuccis bezweifeln, möchte doch entgegnet werden, daß in den vorhandenen Werken Rembrandts, zumal in den Zeichnungen aller Perioden, die Stoffe aus den Metamorphosen sehr häufig sind. Ich nenne: Diana und Aktäon, Pyramus und Thisbe, Philemon und Baucis, Narziß, Merkur und Argus, Ganymed, Danaë (in der Perseusfabel), Pygmalion, Iphigenie (wahrscheinlich Zeichnungen III Nr. 105), Europa, Kallisto, Proserpina, Medea. Houbraken erwähnt II 255, Hoogstraten habe vor seinen Schülern Rembrandt getadelt, daß er auf der Adam- und Evaradierung die Paradiesschlange wie einen Drachen aus den Metamorphosen des Ovid gebildet habe. Freilich ist das kein Zeugniß, daß Rembrandt selbst eine solche Drachenszene (etwa den Kadmus) dargestellt habe.

biblischen Darstellungen mehrfiguriger Gruppen in lebensgroßen Halb- oder Kniefiguren. Sie sind merkwürdig, weil sie ein neues Ringen mit Natur und Modell bekunden, und man darf hinzusetzen, weil sie bei einem Künstler, der sich eine Weile an die Kammermusik des kleineren Maßstabes gewöhnt hatte, große Schwierigkeiten erkennen lassen, den Uebergang zu finden. Eines und das andere dieser Werke sieht nicht allzu Rembrandtisch aus und ist auch wohl angezweifelt worden. Das ungewohnte Format drängt zur dekorativen Behandlung, die nicht eigentlich in Rembrandts Art lag und uns deßhalb wie in der früher erwähnten Petersburger Pallas fremd berührt. Durch die große zu deckende Fläche veranlaßt, mehr in die Farbe zu gehen, hat er nicht gleich den Mut, die Farbe reich und sprechend zu machen. Indem in diesen und verwandten Bildern*) die Energie zur Komplementärfarbe mangelt, schiebt sich die Farbe zwischen Rot, einem Pelzgelbbraun und Oliv modulierend hin und her; obwohl ab und zu im Licht ein wirksames Weiß hervorspringt, fehlt es doch an entscheidenden und bezwingenden Akzenten. Die vorwiegend verstumpften Töne haben in ihren breiten Massen etwas Deprimierendes und Quälendes (ich erinnere an das Kasseler Bild des sogenannten Architekten und den Petersburger Jakob mit dem blutigen Rock Josephs, Rembrandtwerk V Nr. 383 und 340). Jedenfalls war Rembrandts Hauptzweck, Hand und Auge wieder an das große Format und seine veränderten Farbenprobleme zu gewöhnen, wofür die Bildnisse mit dem beschränkten Farbenquantum der zeitüblichen Tracht nur eine unzureichende Unterlage boten. Noch in den weiteren Jahren begegnen

*) Es sind die Nummern 337—340 im fünften Band des Rembrandtwerkes, wozu meines Erachtens auch III Nr. 223 gehört, Abraham und die Engel, welches ich nach längerem Schwanken doch mit v. Tschudi, Text zur Publikation der Ermitage S. 47, und v. Seidlitz gegen Bode für ein Werk der fünfziger Jahre halte. Zu dem Motiv von Halbfigurenbildern im allgemeinen ist auch auf J. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien S. 408 ff. zu verweisen, wo über ihren Zusammenhang mit dem venezianischen Naturalismus einiges angedeutet wird. Daß Rembrandtische Halbfigurenbilder mit den venezianischen in einem Anregungszusammenhang stehen könnten, hat de Groot, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XV (1894) S. 180 bemerkt.

Versuche in dieser Richtung, die als dekorative Stücke durch die Seltenheit im Umkreis von Rembrandts Schaffen eine gewisse Aufmerksamkeit erregen. Dazu gehört die große Verleugnung des Herrn durch Petrus (St. Petersburg), wo aus dem flackernden Widerschein der Kerze auf der Rüstung des Soldaten, auf dem Hals der Magd, auf Petrus' weißem Mantel eine hochmomentane, spannende Wirkung gewonnen wird; hierher auch die großen Berliner Stücke des Moses mit den Gesetzestafeln und des mit dem Engel ringenden Jakob, wo es hauptsächlich auf gewisse statische Probleme der Verteilung von Licht- und Farbegewichten ankam. Endlich das überlebensgroße Selbstbildniß von 1658 im Besitz des Earl of Ilchester (Katalog der Londoner Rembrandtausstellung 1899 Nr. 61): der Künstler sitzend, im Hut, einen Knotenstock in der Hand, von vorn gesehen. Mächtig in Gelb und Rot; dazu das Weiß des Hemdes am Halsausschnitt, womit der Künstler jetzt gern die Brust der Kleidungsstücke unterbricht, um eine Fläche für Weiß zu erlangen.

Die breite, effektreiche Faktur wird allmählich wieder so geläufig, daß man sich nicht wundern kann, wenn darüber ab und zu der Sinn für das kleine Format geschwächt erscheint. 1655 machte Rembrandt vier biblische Illustrationen für das Buch des ihm befreundeten Theologen Manasse Ben Israel. Diese Radierungen (B 36) befriedigen wenig; mit ihrem breiten Vortrag zersprengen sie den Rahmen. Offenbar fühlte sich Rembrandt durch den Miniaturstil von zehn Centimeter Blatthöhe beengt. Die Entschuldigung Michels, das Allegorische sei nicht Rembrandts Geschmack gewesen, kann nicht gelten; denn einmal sind zwei von den Darstellungen (die Jakobsleiter und der Kampf Davids mit Goliath) Historien, und sodann ist weder in Rembrandts Schaffen noch in seiner Natur ein Beweis zu finden, daß er die Allegorie nicht geliebt haben sollte. Das Richtige wird sein, daß er mit jedem Jahr dem fein ausführenden Vortrag des kleinen Formats mehr entwuchs. Noch eine andere Erscheinung geht zeitweise damit Hand in Hand. Der Größe der Form entspricht nicht durchaus der geistige Ausdruck der Köpfe; man hat dies Diskretion des Ausdruckes genannt: es ist

aber eine manchmal fühlbare Leere und sogar Trivialität; im Interesse der breiten Wirkung findet sich die individuelle Karakteristik vernachlässigt, so daß einige dieser Bilder für das Ausmaß ihres geistigen Gehalts zu groß erscheinen und geistig von ihrem Gegenstand nicht ausgefüllt werden. Sie gehören einer Uebergangsphase an.

Bei einem Künstler vom Wuchse Rembrandts kann man solche Beobachtungen gefahrlos aussprechen. Gerät er eine Weile auf die Fährte technischer Interessen, so reckt er sich unversehens auf und zeigt uns, daß über dem Maler und seinem Handwerk der Genius des Künstlers steht, und daß, was er uns zu sagen hat, unvergleichlich viel mehr ist als, wie er es zu sagen weiß. Betrachtungen dieser Art regt ein Gemälde an, ein Hauptwerk des neuen Stils, der Segen Jakobs in der Kasseler Sammlung, datiert 1656.

Als Jakob in Aegypten hochbetagt war, wünschte er, bei seinen Vätern in Kanaan begraben zu werden und sagte es seinem Sohn, und Joseph schwur ihm. Darnach ward Joseph gesagt: Siehe, dein Vater ist krank. Und er nahm mit sich seine beiden Söhne, Manasse und Ephraim. Da ward es Jakob angesagt, und er machte sich stark und setzte sich im Bette und sahe die Söhne Josephs und sprach: Wer sind die? Joseph antwortete seinem Vater: Es sind meine Söhne, die mir Gott hier gegeben hat. Er sprach: Bringe sie her zu mir, daß ich sie segne. Denn seine Augen waren dunkel geworden vor Alter, und er konnte nicht wohl sehen. Da nahm sie Joseph beide und brachte sie zu ihm, daß er sie segne. Da aber Joseph sahe, daß sein Vater die rechte Hand auf Ephraims Haupt legte, gefiel es ihm übel und faßte seines Vaters Hand und sprach zu ihm: Nicht so, mein Vater; dieser ist der Erstgeborene. Aber sein Vater weigerte sich und sprach: Ich weiß wohl, mein Sohn. Also segnete er sie des Tages und sprach: Wer in Israel will Jemand segnen, der sage: Gott setze dich wie Ephraim und Manasse. Und setzte also Ephraim Manasse vor und sprach: Siehe, ich sterbe, und Gott wird mit Euch sein. (1. Mos. 48.)

Dies ist der Gegenstand des Bildes; Rembrandt hat noch eine weitere Gestalt hinzugefügt, Asnath, Josephs Frau. Koloristisch gehört das Gemälde durchaus in die zuvor besprochene Gruppe; ein starker Farbenausbruch oder Kontrast ist nicht da; alles bewegt sich in Kompromissen und Reflexen. Stark leuchtend und mit außerordentlicher Wirkung springt das Weiß der Bettkissen heraus; der Aermel des Patriarchen ist in zartem Graugelb und Grauviolett gestimmt; der eine sich beugende Knabe hat Zitrongelb. Im übrigen sind alle Lokaltöne entwertet und starke Dämpfer aufgesetzt; die Haupttonart bleibt ein Goldoliv und ein damit gebrochenes Rot. Der große geraffte Bettvorhang links dient als Zurückschieber und läßt die Figuren wohlthätig abrücken; die Vorhänge des Hintergrundes, durch ihre Falten helle und dunklere Lagen erzeugend, schwanken von Altgold zu Blaugrün, und aus diesen unvergleichlich vibrierenden Tönen wachsen mit zartem Einsatz die stärkeren Noten hervor. An der Frau wird man bemerken, daß die Hände in den Goldolivton ihres Kleides hineingetaucht sind. Dieses Kleid ist sackartig hängend: außer den gekreuzten Armen sollte keine Linie die Ruhe und Toneinheit der Farbe stören; nur ein paar Schmuckstücke setzen belebende Lichtakzente auf. Dagegen sind nach vorn die stärkeren Lichter vermieden: die Lokaltöne der Metallpfosten des Bettendes sind durch rötliche und Olivreflexe völlig gebrochen. Die Bettdecke hat ein stumpfes Rot. Alles dies ist nun in einer mächtigen, skizzenhaften Breite mit dem Feuer einer Studie und ersten Eingebung und mit der Sicherheit eines Meisters vorgetragen, der von seinem Gegenstand erfüllt ist, und läßt keine Sorglichkeit erkennen, als sei eben jeder Pinselstrich im Kopf prästabiliert gewesen. Die Tonstimmung giebt ein Interiör des Interiörs, indem der weite Betthimmel mit seinen Vorhängen das Gemach von der Intimität dieser Szene ausschließt. Alle Farben sind durch Reflexe vermählt und fluten in einander, als müßten sie über Kissen, Decken, Vorhängen selbst etwas von den weichen Flächen dieser Stoffe annehmen. In diesen Rahmen ist die Darstellung von drei Menschenaltern hineingebettet. Die Kinder, die sonst nicht Rembrandts stärkste Seite sind, sind hier aus-

gezeichnet und von einer vollkommenen Kindlichkeit des Ausdrucks. An den Eltern ist, wenn man an den Rembrandt der dreißiger Jahre denkt, die Zurückhaltung in der naheliegenden Verdeutlichung des dramatischen Moments erstaunlich; das novellistische Interesse ist überwunden. Die Frau sieht mit stummer Rührung zu; Joseph hat die eine Hand am Kopf des Knaben; die andere sucht die zitternde Greisenhand zu führen, ganz sachte und leidenschaftslos; die Erstgeburtsfrage, die etwas nach juristischen Antiquitäten des Alten Testaments schmeckt, ist als Nebensache dem ergreifenden menschlichen Gehalt der Segnungsszene geopfert. Endlich der Großvater mit Käppchen und langem Bart! Wie oft hat Rembrandt alte, halbblinde Bettler — und ist nicht jeder Sterbende ein armer Mann? — mit dem suchend vorgestreckten Haupt, mit tastenden oder Gaben heischenden Händen beobachtet, gezeichnet, radiert*), ehe er diese Bewegung fand! Ein Fuchspelzmantel deckt die Schultern; frierend, zitternd hat er sich von den Kissen aufgerichtet; doch fühlt er sich in die Liebe des Sohnes eingebettet und zwingt die verlöschende Kraft, bis er das Erbe seines Großvatersegens ausgeteilt hat. Dieser Ausdruck gehört in seiner Kürze und Mächtigkeit zu den tiefsten Tiefblicken der Kunst.

Achtet man auf das Datum des Gemäldes: es ist das Jahr 1656, in dem über das Vermögen des Künstlers der Konkurs verhängt wurde. Die Not des Lebens scheint seine Riesenkraft nicht anzutasten; dieser Jammer schlägt nicht bis zur Höhe seiner geistigen Welt empor. Achtet man auf die technische Durchführung des Kasseler Bildes: auch sie verschwindet dem Blick vor der Macht der inneren Vision. Es ist, wie schon Kolloff vor fünfzig Jahren sagte: Das Geheimniß von Rembrandts Malerei ist nicht Ocker und Asphalt, sondern Herz und Seele.

---

*) Halb Aufgerichtete, im Bett Liegende, Sterbende hat Rembrandt des öfteren wiedergegeben. Das Isaak- und Esaubild (Rembrandtwerk III Nr. 217), der Tod der Maria B 99. Zeichnungen I 47, II 51. 76. Im Münchener Kabinett die Frauen im Bett u. s. w.



96 Der Segen Jakobs Kassel

Rembrandt und das Nackte.

Die neue Hinwendung zum großen Format war ganz und gar aus dem inneren Antrieb des schaffenden Bedürfens erfolgt. Die Zeichen der Zeit aber waren oder wurden dieser Wandlung im Umfang der Gemälde nicht günstig. Es wird berichtet, daß die Sitte, die Räume mit großen Bildern zu tapezieren, späterhin abgekommen sei, als man die Mode der Tapeten (Tapytzeryen) einführte, und insbesondere von den großen Landschaftsstücken Adam Pynakers, ja selbst denen von Everdingen wird vermeldet, daß sie vom Schicksal, eingerollt zu werden und auf den Speicher zu wandern, bedroht oder ereilt wurden. Weiter aber stellte sich Rembrandt außer der Abneigung gegen das große Format als solches ein Geschmack entgegen, der immer leicht Liebhaber und Feinschmecker beherrscht, nämlich der für fleißige und feine Durchführung. Es ist für Rembrandt wenig schmeichelhaft, wenn man sich später erstaunte, daß ein so vortrefflicher Künstler wie Dou bei ihm habe lernen können. Man hatte eben vergessen, daß Rembrandt selbst in dem preziösen Miniaturstil angefangen und ihn nur eben aufgegeben hatte, um sich der breiteren Malerei zuzuwenden. Dou

dagegen nahm von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Schätzung zu, und wenn ein hoher Herr wie König Karl II von England Holland die Ehre seines Besuchs erwies, so ließ man es sich in der richtigen Annahme, daß solch hohe Herrn manchmal die Kunst im Kunststück sehen, schweres Geld kosten, ein Bild von Dou zu bekommen und ihm zu verehren. Die Sammler suchten mit Vorliebe die feingemalten Bilder. Und so galt das überragende Ansehen, das Rembrandt von den dreißiger zu den vierziger Jahren hin genoß, vielleicht nicht mehr in der nämlichen überwältigenden Ausschließlichkeit. Damals hing er noch enger mit dem holländischen Geschmack zusammen, teilte seine Derbheiten und Trivialitäten und machte sie durch die ihm eigene Zuspitzung des malerischen Vortrags anziehend. So war es, als der junge Govert Flinck nach Amsterdam kam und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in das Rembrandtsche Atelier ging. Rembrandt war Mode. Es schien gar keine andere Malerei zu geben, und lernen, hieß sie nachmachen. Seitdem aber waren doch noch andere Richtungen zum Wort und Erfolg gekommen. Der Geschmack war geteilt; die einen zogen die dunkele, wenig farbige, die anderen die hellere, farbige Malerei vor, und zumal im Porträtfach stellte man Rembrandt die reiche Behandlung der englischen Periode van Dijcks entgegen. Von Jan de Baen, einem übrigens mittelmäßigen Porträtmaler, wird berichtet, daß er in den fünfziger Jahren zwischen jenen Koryphäen lang geschwankt habe, bis er sich van Dijck zum Vorbild genommen*).

Alles dies in Betracht gezogen, würde man doch sehr irren, wenn man sich Rembrandts Stellung erschüttert vorstellte. Hierüber laufen die größten Irrtümer um, und sie haften um so fester, als eine gewisse Selbstgefälligkeit der Nachwelt sich viel darauf zu gut thut, ein zu früh in die Welt gekommenes Genie zu entdecken und ihm auf den Thron zu helfen, wobei es geläufig ist, die Zeitgenossen des Genius ob ihres geringen Verständnisses anzuklagen, ja eben diese Verkennung und Anfeindung zu einem der Merkmale zu machen, an denen als an indirekten Beweisen der Genius

*) Die Bemerkungen von de Groot, Arnold Houbraken S. 210, mögen zutreffen oder nicht: die historische Vorstellung jener zwei Wege ist doch richtig.

mit seinen Begleiterscheinungen zu kennen sei. Es ist fast eine stehende Wendung der Rembrandtbiographie geworden, den Mißerfolg der Nachtwache als den Stoß zu bezeichnen, der Rembrandts Ruf erschüttert habe; die Eigenmächtigkeit seiner malerischen Behandlung, die Rücksichtslosigkeit gegen die Besteller, die in diesem Bild eigentlich betrogen worden seien, habe allgemeine Unzufriedenheit erregt, und der damit erfolgte Bann, der auf Rembrandt seitdem lastete, habe ihn zum Menschenfeind gemacht und in seinen Sonderlingsneigungen bestärkt. (In dieser Art weit ausgesponnen bei Michel p. 296 ff.) Für solche und ähnliche Behauptungen fehlt indessen jeder ausdrückliche Anhaltspunkt in zuverlässigen Berichten. Im Gegenteil beweisen die Zeugnisse, die des Bildes überhaupt gedenken, daß es als Kunstwerk großes Staunen erregte und seinen großen Eindruck zu machen fortfuhr. (Was Baldinucci über Rembrandt geschrieben hat, fängt überhaupt mit der Nachtwache als seinem anerkannten Hauptwerk an.) Daß Rembrandt weiter keine Schützenstücke gemalt kat, beweist nicht, daß ihm keine bestellt worden seien; denn vielleicht wies er solche Aufgaben ab und wollte sich ihren ausdrücklichen Bedingungen nicht fügen. Von dem vorhandenen Entwurf eines halballegorischen Gemäldes zur Feier des Westfälischen Friedens 1648 (s. o. S. 304) ist nicht bekannt, ob Rembrandt aufgefordert war, einen solchen zu liefern, und ob er keinen Anklang fand. Die erste und einzige Erwähnung davon geschieht in dem Inventarverzeichniß von 1656, woraus hervorgeht, daß das Stück damals im Besitz des Künstlers war. Dagegen wurde 1656 ein großes Bild von neun Figuren fertig, das Rembrandt auf Bestellung einer Korporation ähnlich wie die Anatomie des Dr. Tulp von 1632 und die Nachtwache von 1642 gemalt hatte, die Anatomie des Dr. Deyman, ein Werk, das nur in verwüsteten Resten auf uns gekommen ist. In die sechziger Jahre fallen dann wieder zwei solcher großen Bestellungen, indem erstens die Stadt Amsterdam für ihr neues Rathaus ein großes Gemälde, eine Szene aus dem Abfall der batavischen Niederlande von den Römern, und zweitens die Vorsteher der Tuchmacherinnung ein Regentenbild in Auftrag gaben. Das Historienbild hat nicht

den Beifall der Amsterdamer Stadtväter gefunden; es ist später, vermutlich weil die große Leinwand unbequem war, kleiner gemacht und abgeschnitten worden und befindet sich mit dem, was übrig geblieben ist, jetzt im Museum zu Stockholm. Das Porträtstück, die fünf Regenten, in Holland Staalmeesters genannt, weil sie die fertigen Tuche zu kontrollieren und plombieren hatten, hängt im Reichsmuseum zu Amsterdam. Aus dieser kurzen Zusammenstellung mag man sich überzeugen, daß die großen und außergewöhnlichen Aufträge sich ziemlich gleichmäßig über die ganze Schaffenszeit Rembrandts verteilen (1632, 1642, 1656, 1661), indem in jedes Jahrzehnt einer davon fällt, in das letzte sogar zwei. Sprechen diese Thatsachen also ausdrücklich gegen die Legende von der Verkennung Rembrandts, so nicht minder, was wir von der Meinung der heranwachsenden Malergeneration und was wir aus den Kreisen der Sammler von damals wissen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß der Genius nicht immer der beste Lehrer ist, und daß das Handwerkliche oft von Arbeitern mittleren Schlages besser gelernt werden kann. Daher wäre es kein Wunder, Rembrandt einsam zu finden. Gerade das Gegenteil ist aber der Fall. Einzelnen mochte Rembrandt nicht anziehend sein, da denn große Künstler eben so entschiedene Sympathien wie Antipathien wecken; wenn z. B. der junge Spilberg nach Antwerpen zu Rubens wollte und auf die Nachricht von dessen Tod (1640) sich später nach Amsterdam in das Flinckshe Atelier wandte, so mochte ein bestimmter Geschmack mitsprechen. Im ganzen aber ist zu sagen, daß sich jederzeit Schüler zu Rembrandt gedrängt haben. In den dreißiger Jahren war er ein großer Atelierherr mit Großbetrieb ganz in der Art des Rubens, und die Einnahmen aus dem Lehrgeld der Schüler und dem Vertrieb der unter Umständen von Rembrandt übergangenen Atelierarbeiten waren ein starker Posten seines Budgets. Für die spätere Zeit ist kein ausdrückliches Zeugniß da, daß er, wie Sandrart für die dreißiger Jahre berichtet, seine „Behausung mit fast unzahlbaren fürnehmen Kindern zur Instruktion und Lehre erfüllet". Hört man aber die Meinung Sandrarts, daß sich Rembrandt mit den Leuten

nicht hätte wissen zu halten, und daß er seinen Reichtum merklich vergrößert haben würde, wenn er „seine Sache vernünftig angestellt" hätte, und hält das übereinstimmende Urteil Baldinuccis dazu, so kann man daraus abnehmen, daß ihm seine künstlerischen Interessen höher standen als die Möglichkeit, viel zu verdienen, und daß er daher aller Wahrscheinlichkeit nach jenen Großbetrieb als Geschäft aufgab oder einschränkte. Dies hinderte indessen nicht, daß er in großer Zahl in den vierziger, fünfziger, sechsziger Jahren Schüler in seinem Atelier gebildet hat; einzelne kamen von weit her aus der Fremde, und wenn einer und der andere später seine Art aufgab, und der Däne Keil z. B. nach achtjähriger Gesellenschaft bei Rembrandt nach Italien wanderte, so blieben andere Holland und ihm treu*). Auch reichte sein künstlerischer Einfluß viel weiter als die unmittelbare Anregung und Lehre seines Ateliers, wie die holländische Malerei der vierziger und fünfziger Jahre in größtem Umkreis bezeugt. Selbst van der Helst, den man gern im Gegensatz zu Rembrandt nennt, geht gelegentlich auf seinen Spuren; ein Selbstbildniß von 1649, in dem er sich beim Malen vor der Staffelei, eben nach dem Beschauer umsehend, darstellt, ist bräunlich und mit wenig Farbe ganz Rembrandtisch gehalten (Sammlung Semjonof, St. Petersburg). Mochte Rembrandt auf die Beziehungen zur Welt, auf gesellschaftlichen Zusammenhang immer weniger Wert legen und die Freiheit in der Einsamkeit suchen: künstlerisch war er nicht vereinsamt; sein Schatten fiel über die ganze holländische Malerei. Dem entspricht es, wenn die Sammler seine Kunst fortwährend hochschätzten und mit ihrem Verlangen seine Preise steigerten. Daß der Prinz von Oranien Mitte der vierziger Jahre den doppelten Preis gegen die dreißiger Jahre für einen Rembrandt zahlte, ist schon erwähnt worden. Auf die fünfziger Jahre bezieht sich die Angabe Baldinuccis, er habe sich andauernd in so großem Ansehen behauptet, daß auf einer Versteigerung eine Zeichnung von ihm, „auf der wenig oder nichts

*) Die Geschichte des Deutschen Willemans, wie sie Houbraken giebt, beruht allerdings auf einem gründlichen Mißverständniß seiner Quelle. De Groot, Houbraken S. 302.

zu sehen war," für dreißig Thaler verkauft worden sei; eine Federzeichnung mit der Skizze eines Abendmahls wurde auf mehr als zwanzig Dukaten Wert geschätzt. Houbraken bezeugt, Rembrandts Atelier sei so überlaufen gewesen, daß man ihm Geld und gute Worte gegeben habe, um ein Bild zu erhalten, und lang auf das Bestellte habe warten müssen. Auch muß man nicht glauben, daß wir erst heute die Unterschiede in den Abzügen und Zuständen der Radierungen zu bemerken und zu schätzen wüßten. Schon damals (sagt de Piles) waren von den „curieux" die Drucke auf getöntem und besonders auf chinesischem Papier sehr gesucht, und von drei Radierungen (B 37. 112. 197) wird ausdrücklich angegeben, daß wer für einen rechten Kunstliebhaber habe gelten wollen, sich einen ersten Zustand davon habe verschaffen müssen. Alle diese drei Blätter sind datiert: 1638, 1648, 1658, und man mag darin den bündigen Beweis finden, daß die Leidenschaft der Liebhaber Rembrandt durch alle Phasen seiner Stilwandlungen treu geblieben ist. Offenbar hat man sich das kunstfreundliche Publikum des damaligen Holland als kunstverständig vorzustellen, was nicht zu allen Zeiten der Fall ist. Die geistreichen Briefe und Berichte von Sorbière, wovon einige Holland gewidmet sind, lassen sehen, daß das Sammeln von Bildern dort allgemein verbreitet war, und daß große Summen dafür ausgegeben wurden; sein Eindruck davon (er selbst scheint wenig Kunstsinn zu haben) ist, daß dieses Sammeln in dem betriebsamen Holland eine Form der Kapitalanlage geworden sei, und daß mit den Bildern spekuliert werde. Diese Aeußerungen beziehen sich auf die fünfziger Jahre*). Später hat dann der eindringende Akademismus, der sogenannte gute Geschmack und die Vornehmheit den wirklichen Kunstsinn zerstört. Aber noch 1661 spricht ein in Antwerpen gedrucktes Buch, het gulden cabinet van de edele vrij schilderconst von Cornelius de Bie in den höchsten Ausdrücken über Rembrandt, von dessen Kunst die Natur beschämt werde (S. 290). Der

*) De Sorbière, relations, lettres et discours, Paris 1660. Der neunte Brief handelt de l'excessive curiosité en belles peintures. Auch p. 187.

Rückgang seines Ansehens fällt wohl erst in die allerletzten Jahre seines Lebens*).

Der Widerstand der akademischen Malerei, der schon mit Sandrart zu Wort gekommen war, verstärkte sich, je mehr der Akademismus durch die allenthalben sich fühlbar machende Uebermacht Frankreichs den Wind in seine Segel bekam, und er fand im Urteil der Frauen einen nicht zu unterschätzenden Bundesgenossen. Bereits von einem der erfolgreichsten Rembrandtschüler, von Nikolas Maes, der in den fünfziger Jahren im Atelier des Meisters lernte, wird gesagt, er habe dessen Manier verlassen, da er zumal bei den Bildnissen die Erfahrung gemacht habe, daß die Damen der braunen Malerei die helle vorzögen, d. h. mit anderen Worten, daß ihnen bei der weitgehenden Verdunkelung der Leinwand, die Rembrandt liebte, Toilette und Schmuck nicht mehr zur genügenden und ihrer Wichtigkeit entsprechenden Geltung kämen. Wird also hiermit angedeutet, daß der spätere Rembrandt kein Damenmaler gewesen sei, so mag der Vorwurf nicht bei den Bildnissen stehen geblieben, sondern zu dem allgemeineren erweitert worden sein, daß überhaupt weibliche Schönheit seiner Kunst verschlossen sei. Houbraken, der erzählt, daß Rembrandt Tage lang an einem Turban geposselt habe, bis er ihn seinem Geschmack zusagend gefunden, fügt unmittelbar daran (I 261) das Urteil, mit dem nackten Modell habe er sich weniger Umstände gemacht, und daher seien seine nackten Frauen, sonst der höchste Gegenstand der Malerei und der edelste Ehrgeiz der berühmtesten Künstler, kein Titel seines Ruhmes; sie erregten Widerwillen, und man könne sie nur als Verirrung seines Eigensinnes ansehen. Daran schließt sich das Zitat des akademischen Verdiktes, das wir in seinem bezeichnenden Unfehlbarkeitsgefühl bereits an anderer Stelle (S. 335 f.) mitgeteilt haben.

Wäre dies das einseitige Urteil einer Partei, so möchte man es auf

---

*) Dieser Rückgang ist ausdrücklich bezeugt in den von W. Bode mitgeteilten Notizen des Hamburger Malers Matthias Scheits, eines Schülers von Wouwerman, aus dem Jahr 1679 (Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft IV [1871] S. 63 ff.). Es heißt da von seinem Ruhm, daß er „in't lest mit hem wat verminderde“.

sich beruhen lassen, und auch das dürfte man überhören, daß Rembrandt kein Frauenlob gewesen sei. Anders ist es aber mit der Anklage, daß Rembrandt an den „höchsten Aufgaben der bildenden Kunst, der Darstellung nackter Schönheit“ geringschätzig vorübergegangen. Eine Anklage, die den Kern seiner Künstlerschaft berührt, kann uns nicht gleichgültig lassen. Es sei also erlaubt, zunächst die Thatsachen und Zeugnisse seiner Beschäftigung mit dem Nackten zusammenzuordnen, um darnach das etwaige Prinzip dieser Seite seiner Thätigkeit und die ästhetische Frage zu erörtern.

Von den frühesten Spuren von Aktstudien und ihren Schwierigkeiten ist schon die Rede gewesen (S. 39 und 61). Bald aber ging Rembrandt über die Studien hinaus und ließ die erworbene Erfahrung bildmäßigen Darstellungen dienen. Unter den frühen Radierungen begegnen nächst einer Modellstudie (B 198) zwei nackte mythologische Gestalten (B 201 und 204), eine im Waldesdunkel am Wasser sitzende Diana mit eingetauchten Füßen, deren Körperformen nicht anziehend, aber wie das Modell sie bietet, mit meisterhafter Sicherheit ausgedrückt sind. Blanc urteilt von dieser Diana, sie sei „aussi admirable pour un artiste qu'elle paraît laide aux gens du monde“. (s. o. Abbildung Nr. 11). Das andere Blatt, Danaë und Jupiter, zeigt unter dunkelen Bettvorhängen, in deren Oeffnung der Gott, umrauscht vom goldenen Regen, erscheint, im hellen Licht einen wollüstig in Schlaf hingestreckten Frauenkörper. Sie ist im Träumen mit dem Kissen herabgeglitten und liegt nahezu wagrecht da; die eine Hand hängt zum Bett heraus; die Decken sind zurückgestoßen; ohne Hemd, ohne Hülle bietet sie ihre Nacktheit dem vollen Licht. Was aber immer an Radierungen und Gemälden dieser Art dem ersten Jahrzehnt, in dem sich die Thätigkeit Rembrandts verfolgen läßt, angehört, es wird überragt von einem einzigen Werk, dem Gemälde der sogenaunten Danaë in der Petersburger Ermitage.

Dieses wichtige Werk ist auch in den Dimensionen sehr umfänglich (1 m 85 auf 2,03). Lebensgroß, auf dem Bett ausgestreckt und dem Be-



97 Sara Tobias erwartend (sogen. Danaë) St. Petersburg

schauer die Vorderseite ihres nackten Körpers zur Schau bietend, hat die junge Frau sich eben aufgestützt und aufgerichtet. Den Kopf dreht sie nach dem Grund des Bildes zurück und begleitet diese Wendung mit der zum Willkommgruß erhobenen rechten Hand. Denn eben hat sie Schritte gehört; die alte Dienerin rafft hinten die Vorhänge zurück, um dem erwarteten Geliebten aufzuthun; noch ist er selbst unsichtbar; nur die Bewegung der beiden Frauen verrät seine Gegenwart. Die herkömmliche Bezeichnung des Bildes ist Danaë. Wo aber ist der goldene Regen, der für diese Darstellung Erkennungszeichen wäre, wie er das eben genannte Radierblatt kenntlich macht und zumal in der Frühzeit Rembrandts — das Datum ist 1636 —, wo er sich die litterarischen Texte für seine Bilder genau ansah, bei einer Danaë nicht vergessen worden wäre? So hat denn Bode eine andere Bezeichnung vorgeschlagen. Es sei eine Szene aus dem Buch Tobit, dessen Geschichten Rembrandt so oft illustriert hat; der junge Tobias sei es, der im Brautgemach erwartet werde, das bisher ein böser Dämon bewacht hat, und die Frau sei Sara, die Tochter Raguels. Ich nehme diese Erklärung (mangels einer besseren und trotz dem Widerspruch des Petersburger Kataloges) an. Dem Sinn nach ist es eine ähnliche Szene wie auf einer Zeichnung in Dresden, wo Sara die Hagar dem im Bett ruhenden Abraham zuführt*). Man wird übrigens bemerken, daß auf diesem Zeichnungsblatt das kleine runde Tischchen, die Pantoffel vor dem Bett, besonders aber die kreissegmentförmige Stufe unten sehr an das große Gemälde erinnern. Es mochte Liebhaber für solche Stoffe geben**).

Die Hauptfigur nennt der vortreffliche Petersburger Katalog von Somof une femme jeune, mais non jolie, entièrement nue. Man darf allerdings nicht an eine antike oder italienische Venus denken, deren sanfter Umriß, das spezifisch Weibliche der breiteren Hüften hinwegkorrigierend,

*) Sammlung Friedrich August. Zeichnungen, Zweite Folge Nr. 49.

**) Daß Rembrandt das Bild in seinem Besitz behalten habe, kann durch die Inventarerwähnung einer großen Diana oder Danaë nicht bewiesen werden. Denn es fehlt an dieser Stelle der sonst übliche Zusatz, daß dieses Bild von Rembrandt gemalt gewesen sei.

jeden Knick in der Kurve ausschließt; viel eher an die Venus des Velazquez, die liegend und vom Rücken gesehen mit dem lebhaften Vorsprung ihrer Schulter und Hüfte einen sehr wenig klassischen, aber höchst lebendigen Umriß besitzt. Es lag nicht in Rembrandts Art, Naturformen anmaßlich zu korrigieren; das von der antiken Skulptur so ängstlich vermiedene Anschwellen des Konturs in der Mitte des weiblichen Körpers störte ihn nicht; er ließ den breiten Durchmesser des Leibes; neben der Straffheit eines gespannten Armmuskels ließ er an anderen Stellen das Sichsacken und Niederziehen der Fetteile; er ließ ferner entblößt, was nicht nur aus moralischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen gern verdeckt werden mag und vermied die Handrichtung der Mediceischen und Tizianischen Venus, die akzentuiert, was sie verbergen will. Soviel, was den Unterschied des linearen Aufbaus betrifft; aber auch in den malerischen Ausdrucksmitteln geht Rembrandt seine eigenen Wege.

Die anderen suchen Farbe und Licht des nackten Körpers mit der Umgebung von Stoffen, Draperien und Farben in ein derartiges Verhältniß zu bringen, daß das Nackte nicht allein als Gegenstand, sondern auch als Qualität von Farbe und Licht der angenehmste und anziehendste Fleck des Bildes bleibt; es darf durch keine Nachbarfarbe überschrien oder geschädigt werden; der Fleischfarbe wird so viel Braun oder Rot zugesetzt, bis sie den stärkeren Farben gewachsen ist, oder umgekehrt werden die Nachbarfarben entsprechend gebrochen; Rubens hat zumal männliche Körper bis zum Bronceton hinübergestimmt. Als Rembrandt dieses Bild malte, war ihm das Problem, nackte Körper mit der Umgebung auszugleichen, bereits vertraut. Von der gegenständlichen Verschiedenheit, die in Künstleraugen nicht dieselbe Rolle spielt wie in denen der Laien, abgesehen, waren die Anatomie des Dr. Tulp mit der hellbeleuchteten Leiche und die Kreuzabnahme verwandte Aufgaben. Jenes aber hatte fast nur schwarze Kostüme, diese hatte Kerzenlicht. Für diesesmal nahm Rembrandt Tageslicht an, das auf Körper und Bett gesammelt ist; der Bettpfosten links empfing ein schwächeres Licht; für die Farben war er durch nichts gebunden. Er begann, mit einer unvergleichlichen Delikatesse

zu instrumentieren: das prächtige Bettgerüste ist vergoldet; schwere seidene Bettvorhänge zwischen Oliv und Gold, an der stärkst belichteten Stelle unter dem ausgestreckten Arm bis zu Resedagrün gefärbt, hängen herunter. Die Vorderfläche des Bettes ist in der Farbe eines grünblauen Krystalls mit goldenen Knöpfen; das Tischchen hat eine Decke von verschossenem, goldübergleißtem Rot, alles in breitströmenden, begleitenden Rhythmen ohne ablenkendes Detail; besonders interessant für diese Kunst der Gesamtwirkung, die Reticenzen und Opfer im einzelnen fordert, ist die malerische Behandlung der Dienerin; während Bettpfosten und Pantoffel ziemlich genau gegeben sind, sind an dieser Figur die beiden Hände nur eben angelegt; nicht einmal ihre Finger erscheinen von einander geschieden. Freilich, wer sieht auf die Alte? Es ist da nur ein Kontrast, den sich Rembrandt in ähnlichen Darstellungen fast nie entgehen läßt, das Alter neben der Jugend, ein dunkeler Farbenton neben hellem Fleisch; irgend eine fast mechanische Thätigkeit neben der ruhigen Entfaltung enthüllter Reize. Mit dieser breiten dekorativen, stimmenden Behandlung wird in der Hauptfigur nicht fortgefahren: die Figur ist nicht breit hingestrichen, sie ist ein Stück peinlichsten Naturstudiums, und wer sie mit der Bathseba der fünfziger Jahre vergleicht, wird mit Staunen die völlige Abwesenheit jenes Goldtonbades bemerken, dessen Konvention sich erst später ausgebildet hat. Diese sachliche Gelassenheit giebt dem Bild — und zumal bei diesem Stoff — seine fast einzigartige Bedeutung. Manche haben in der Kampfstellung gegen die italienische Konvention der schönen Linie eine andere Konvention geschaffen; Manet ist in der Polemik gegen die klassische Phraseologie in eine andere Phraseologie verfallen; selbst Rembrandt, fühllos gegen die schöne Linie, ist zeitweise, sich und andere betäubend, ein Opfer des schönen Tons geworden: hier aber ist nichts von alledem, keine Polemik, keine Voreingenommenheit, keine Manier, keine Versüßung, sondern eine Beobachterleistung, eine Ehrfurcht sondergleichen vor Wirklichkeit und Natürlichkeit. Es giebt nichts, was schwerer wäre als dies: die Augen rein zu waschen und durch die Konventionen, die uns alle binden, durch-

zusehen, zu sehen, was ist. Es ist eine moralische Kraftanstrengung ersten Ranges, und eben dadurch erschüttern uns die Donatello, Rembrandt, Velazquez in der Tiefe. Wenn Rembrandt die beiden anderen überragt, so war eben seine Natur die reichere, die poetischere; aber es ist gut, in einer Zeit, da man den Naturalismus als vorübergehende Mode betrachtet, daran zu erinnern, daß die Subjektivität und poetische Phantasie der großen Meister um deßwillen die Launen und Einfälle der Phantasten und bloß Subjektiven so unendlich überragt, weil sie vom Naturalismus ausgegangen ein natürliches Schwergewicht und die eingeborene Sicherheit vor jeder Fackelei in sich tragen. Dies ist der Grund, weßhalb wir das gegenwärtige Bild trotz seines nicht anziehenden Gegenstandes für eine der größten Schöpfungen Rembrandts halten, und der vielleicht auch andere bestimmt hat, es für „eine der großartigsten Schöpfungen der Malerei überhaupt" zu erklären.

Man hat das Hauptthema des Bildes nur ungenügend bezeichnet, wenn man es eine Aktstudie oder eine Beleuchtungsstudie nennt. Es ist dies zwar, aber außerdem noch viel mehr. Rembrandt hat nichts gethan, um die Schwierigkeiten zu vermindern; er hätte die Figur in die Reflexe der farbigen Umgebung baden können; aber er stellte durch das scharf einfallende und die Figur isolierende Tageslicht das Problem der Lokalfarbe im Licht. Der englische Maler Reynolds bespricht bei Gelegenheit von Rubens' großer Kreuzabnahme, wie schwer es sei, weißes Linnen neben Fleisch zu malen („the linens hurting the colouring of the flesh"), und daß nur große Koloristen dies wagen könnten: Rembrandt legt die nackte Gestalt auf weißes Bettzeug und bläuliche Schatten. Wenn er später um der harmonischen Gesamthaltung willen gern die Schärfe des individuellen Ausdruckes abstumpft, den Reiz eines novellistischen Interesses ausscheidet, so stand er jetzt noch der Periode seiner großen Porträtleistungen vom Anfang der dreißiger Jahre nahe. So machte er den Kopf zu einem Meisterstück genauer psychologischer Beobachtung und die Aktstudie zum Träger einer dramatisch spannenden Situation. Aber immer noch mochte ihm die Figur in

die grüngoldenen Begleitungsharmonien, in den Rahmen der großen Draperien und Stoffe zu weich eingebettet erscheinen; er suchte nach einem lebhafteren Akzent, nach einer Würze, die das Individuelle der Erscheinung, welches schon da war, noch vermehre und den Betrachter reize, und er gebrauchte ein kleines, aber sehr wirksames Mittel. Er durchflocht die metallenen Armreife der Figur mit zinnoberroten Schleifen und Bändchen.

Die Beurteiler des Bildes pflegen diesen Umstand nicht der Erwähnung wert zu halten; dennoch scheint mir diese Zuthat entscheidend; denn das Rot verleiht erst dem Nackten seine krüde Natürlichkeit. Hiervon kann nur das Studium des Originals überzeugen; die farblosen Nachbildungen lassen nichts davon ahnen und täuschen also über wesentliche Eigenschaften des Werkes.

Es ist bei der Betrachtung der Nachtwache an der Figur des Leutnants Ruytenburch auf die Bedeutung kleiner blauer Farbstellen hingewiesen worden (S. 288), die den Karakter der umgebenden Farbenflut intensivieren; in der Dosierung solcher kleinen, andersgearteten Farbmengen, in dem Ausnützen ihrer inselhaften Erscheinungsweise war Rembrandt Meister. So unterstützt auf der Anatomie des Dr. Tulp das Rot der bloßgelegten Sehnen die grünliche Wirkung des Kadavers; so bringt auf der Kreuzabnahme das rote, von Stirn, Händen und Füßen herabrinnende Blut das Werk der Zerstörung des Lebens in der gegen das Rot fahl erscheinenden Fleischfarbe zu krasserer Wirkung. Wie nahe hätte es jedem anderen gelegen, bei der Darstellung eines atmenden, sinnlich lebenden Frauenkörpers alles zu unterdrücken, was dem Stolz und der Gefallsucht körperlicher Pracht im Wege war! Rembrandt dachte an derartiges nicht: in dem großen Ernst seiner Beobachtung, den Körper im Licht zu modellieren, hatte er nur die eine Angst, sich und andere von dem Reiz der Erscheinung nicht bestechen und von der künstlerischen Gegebenheit ablenken zu lassen. Wenn er später seiner Bathseba (im Louvre) ein rotes Bändchen und rote Haare gab, so ist dies deshalb von ganz anderer Wirkung, weil das ganze Incarnat dort auf brauner Basis erwärmt ist und das Rot wie einen belebenden Akzent ange-

nehm empfindet. Hier aber wirken im Tageslicht die zinnoberroten Schleifen und die sehr roten Lippen der Schönheit der Hautfarbe entgegen; zu der Unerbittlichkeit eines nüchternen Lichtes fügen sie die zweite Unerbittlichkeit einer dem Nackten unvorteilhaften, jede Schmeichelei ausschließenden Farbe. Eben darauf scheint mir der Eindruck des höchsten Grades illusionärer Wirklichkeit zu beruhen, den alle angesichts dieser Figur empfinden. Die Nacktheit ist oft schöner, aber nie natürlicher, wirklicher, furchtbarer, d. h. sinnlicher gemalt worden als in diesem Werke Rembrandts. Die anderen Maler pflegen bei Aufgaben wie diese zu ändern, zu süßen und damit den Wirklichkeitsgehalt zu verflüchtigen; Rembrandt sollte denn einmal das ganz andere gelingen, in strengem Festhalten an Valeur und Farbe die Wirklichkeit zu zwingen; es lag ihm nicht daran, jene völlige Abstraktion zu malen, die wir das schöne Nackte der Antike und der Italiener nennen, sondern das Seiende, das wir nicht schön nennen, und für das die Aesthetik noch keinen Schmeichelnamen gefunden hat. Die stoffliche Wirkung des Bildes aber, von der wir nicht zu lang reden mögen, hängt aufs engste mit der Eigenartigkeit der technischen Ausdrucksmittel zusammen. Sie ist weniger angenehm und süß bestrickend als die einer „klassischen" Nacktheit, weil sie stärker und komplizierter ist. Das will sagen: sie vereint das Abstoßende des entkleideten, nicht mehr (gnädig) verhüllten Körpers mit der sinnlichen Macht, die gleichwohl von der Wirklichkeit körperlichen Lebens ausgeht. Manche empfinden mehr das eine, das Erschreckende des ungeschminkt Wirklichen, manche mehr das andere, den enormen Ausdruck von Sinnlichkeit, der auch allegorisch des weiteren durch die Gestalt eines kleinen Amor am Betthimmel verdeutlicht wird, welcher heulend mit gefesselten Händen der Befreiung, dem Genuß entgegendrängt. Dementsprechend sind die litterarisch faßbaren Zeugnisse über dieses Werk verschieden genug. „Kaum erträglich" findet man es bezeichnet; dann wieder als „durch Goldglut der niederen Sinnlichkeit entrückt" (was angesichts des Originals einfach unrichtig ist). Nie sei „gemaltes Fleisch lebendiger gesehen" worden; endlich: ein Werk „von berauschend sinnlicher Wirkung". Die Wahrheit ist, daß

ein Gemälde wie dieses ganze ästhetische Systeme umwirft, wobei es denn nicht an der Komik fehlt, daß gute Doktrinäre lieber den Genius mißverstehen oder schmähen, um die angenehme Wohnlichkeit ihres Systems nicht zu beeinträchtigen.

Ueberhaupt muß man sich täglich wundern, wie die Menschen, gegen Thatsachen sich blind machend oder wirklich blind, sich einen Normalgenius ersinnen und an diesem Maßstab den lebendigen Genius prüfen, statt die empirischen Gegebenheiten genialer Aeußerungsweise zu sammeln. In der Litteratur über Rembrandt fehlt es nicht an Ansichten, jede Vulgarität und Plattheit sei seiner unwürdig, und in diesem Sinn habe die Kritik die Aufgabe, seine Werke von fälschlich ihm zugeschriebenen zu „reinigen". Die grotesken Gestalten der Geusen, hört man sagen, paßten nicht zu Rembrandt, und gar die sogenannten sujets libres seien als anstößig der Unechtheit verdächtig. Ein bekannter, in England lebender Künstler (Alphonse Legros) hat geäußert: „aucun sujet érotique n'a été produit par la main du maître" *). In der That ist aber Rembrandt, so wie er Nacktheit und sinnliches Verlangen aus der Höhe und Ferne göttlicher Licenzen in die beklemmende Nähe menschlicher Heimlichkeiten und Schamgewöhnung versetzte, vor dem Unanständigen und Obscönen nicht zurückgeschreckt. Wir unterlassen es, die Radierblätter dieser Klasse im einzelnen zu betrachten. Nagler, der sonst Rembrandts Kunst nicht wohlwill, hat lakonisch dazu bemerkt, diese unsittlichen Darstellungen seien bei weitem nicht so anstößig wie die Obscönitäten des folgenden Jahrhunderts (Künstlerlexikon XII 513), und Blanc findet (S. 151), diese freien Stücke seien so ernst, daß man sie nicht indezent nennen könne. Das Ordinäre liege in Gegenstand und Modell, nicht im Künstler, der unbarmherzig wie ein Philosoph die menschliche Natur darstelle; auch sei die Wirkung der Blätter, daß man darüber weder lache noch lächle. Man darf für die Beurteilung dieser Dinge, die nicht leicht ist, noch zweierlei nicht außer Acht

*) Gazette des beaux-arts 1885, 2, 508. Auch Sträter im Repertorium für Kunstwissenschaft IX (1886), 259.

lassen. Das eine ist die Berücksichtigung zeitüblicher Gewöhnung und Anstandsanschauung. Wenn die italienischen Damen Bandello und Boccaccio ertrugen, so war man in Holland nicht prüder; die Freiheit der Sitte und die Roheit war groß, und vielleicht scheint manchem die Derbheit bei Ostade und Jan Steen sogar genießbarer als die Demimonde der Maler der Gesellschaft. Unflätereien und laszive Darstellungen haben sogar Justiz und öffentliche Meinung genötigt, sich mit den Künstlern zu beschäftigen (Fall des Torrentius und Romein de Hooge, des „zweiten Aretin"), und besorgte Väter haben wohl kunstbegabte Söhne ungern Maler werden lassen, weil sie die Zuchtlosigkeit dieser Kreise fürchteten. Daher denn Houbraken in seiner Kunstgeschichte gern Anlaß nimmt, zur Ehre des Standes den Künstlern Moral zu predigen, daß sie sich der „keuschen Nymphen des Parnaß" würdig zeigen möchten.

Der andere Punkt betrifft die Frage, wie weit freie Darstellungen einen Rückschluß auf das persönliche Wesen des Künstlers gestatten, und, so vorsichtig man mit diesem Schritt von der Kunst zum Leben im allgemeinen sein muß, hier scheint der Zusammenhang nicht abzuweisen. Die Aergernisse, die Rembrandt in seinem Haus gab, seit Saskia gestorben war, und von denen früher kurz die Sprache war, deuten nach dieser Richtung. Den gleichen vierziger Jahren gehören mehrere der Radierblätter mit obscönen Darstellungen an; unter den Mappen seiner großen Kupferstichsammlung kommt eine mit sujets libres vor, welche italienische Blätter von Raphael, Rosso, Hannibal Carracci und Bonasone enthielt*). Es ist beliebt, über solche Dinge abzusprechen oder — was ärger ist — Künstlern mildernde Umstände in Moralibus zuzubilligen. Erfahrene psychologische Beobachter möchten der Meinung sein, daß bei starken und mächtigen Naturen ebenso häufig sexuelle Unempfindlichkeit zu finden sei wie das Gegenteil. Die einen gehen unberührt wie der Salamander der Fabel durch das Feuer, die

*) Gegen Hann. Carracci, Marc Anton und Giulio Romano hat Houbraken (III 259 f.) wegen ihrer freien Darstellungen einen Angriff gerichtet, den er sich aus Florent le Comtes cabinet des singularitez angeeignet hat.

anderen werden vom Dämon geschüttelt. Dies sind weit mehr Mysterien der natürlichen Mitgift als Bereiche sittlicher Verantwortlichkeit. Was bei dem einen tragischen Kampf hervorruft, besitzt der andere mühelos und ohne Anfechtung. Und so mag man Rembrandt, wenn es nötig gefunden wird, in Schutz nehmen, daß er nicht aus diesem Grund auf die Bank der Sünder gesetzt werde. Von mehr als einem Dämon hat er sich in jenem großen Läuterungprozeß befreit, der aus dem Maler der sinnlichen Dinge den Maler des Geistes machte, und daß er über gewisse Dinge, soweit sie die Oeffentlichkeit berühren, nicht nachsichtig dachte, beweist jene Erzählung Houbrakens von den Zellen, in denen Rembrandt seine Schüler getrennt von einander arbeiten ließ und aus deren einer er einmal einen Schüler, den er mit seinem Modell Paradieß und Adam und Eva spielend überraschte, samt dem Modell die Treppe hinunter und zum Haus hinaus warf*).

Die späteren Malereien des Nackten sind von dem in Petersburg befindlichen Werk von 1636 und der Radierung Adam und Eva von 1638, von der früher die Sprache war (Abbildung Nr. 17), insofern verschieden und bilden eine Gruppe für sich, als der fast furchtbar zu nennende Wirklichkeitssinn, der sich in jenen ausdrückt, zu Gunsten des schönen Tons eine starke Abschwächung erfährt. Indem der nackte Körper wie ein guter Bissen von Licht und Farbe inmitten einer dunkelen und gestimmten Umgebung aufgetragen wird, nähert sich das Problem der uns von den koloristischen Schulen Italiens her geläufigeren Behandlungsweise. Deshalb sind diese Werke, die Susanna im Haag und in Berlin, die Bathseba der Sammlung Steengracht im Haag und die Bathseba des Louvre schon in anderem

*) Daß die Anekdote wahr sein kann, wird einmal durch die Geschichte der Leinwand mit dem Affen, welche später als Zellenwand dienen mußte, sodann durch die urkundliche Erwähnung dieser Trennungswände in dem gerichtlichen Ausgebot von Rembrandts Haus 1658 bei Scheltema, discours p. 84, bestätigt.

Zusammenhang früher erwähnt worden. Diese Werke sind Wunder von koloristischem Zauber und brauchen die Vergleichung mit allen anerkannten Darstellungen nackter Körper nach dieser Seite nicht zu scheuen, übertreffen sie sogar in der Belebtheit und dem Lichtspiel der weichen Oberfläche. Für einzelne davon hat Rembrandt sich in Studien und Varianten der Inszenierung kaum genug thun können, und Reynolds, der einst die Berliner Susanna besaß und sich wunderte, wenn ihm bei Gelegenheit wieder eine Studie zu seinem Bild vor Augen kam, knüpft die Bemerkung daran, es sei äußerst merkwürdig, daß Rembrandt trotz all diesen Anstrengungen zuletzt eine so häßliche Figur geschaffen habe*). In der Richtung der linearen Schönheit Nachgiebigkeit zu bezeigen, hat es Rembrandt offenbar am Willen gefehlt. Wenn man bei der Susanna im Unklaren wäre und die Haltung des bei allen Feinschmeckern so großen Anstoß erregenden linken Beines wie die geduckte, im Winkel gebrochene Haltung des Körpers damit entschuldigen wollte, daß alles der Wahrheit des momentanen Ausdrucks geopfert werde, und daß der Schrecken des Ueberfalls jene so karakteristischen Stellungen völlig motiviere, so fällt für die Bathseba jeder derartige äußere Grund weg (Abbildungen Nr. 77 und 82). Hier kann über die wahre Meinung des Künstlers kein Zweifel sein.

Die Radierungen und Zeichnungen dieser Klasse ergeben dieselbe Wahrnehmung. Sie gehören eng zusammen, weil Rembrandt auf die Platte kaum weniger geläufig zeichnete als auf das Papier. In das Jahr 1658 fallen allein vier Aktblätter, und ein weiteres von 1661 ist überhaupt die letzte datierte Radierung des Meisters. Die Mittel, die in den Gemälden des braunen Tons auf den Beschauer wie Ueberheizung drücken, haben hier, auf Weiß und Schwarz beschränkt, die zauberhafteste Wirkung. Denen, die an diesen Blättern die Zeichnung oder die unangenehmen Formen tadeln, würde Rembrandt geantwortet haben: Habt Ihr denn, blinde Thoren, für den Glanz meines Lichts auf der hellen Haut keine Augen? Unreine Tölpel,

*) A journey to Flanders and Holland. The complete works II 250.



98. 99 Nackte Frauen Radierungen





100. 101 Nackte Frauen Zeichnungen
London, Heseltine.



die Ihr nur schlaffe Brüste seht, wo ich mein Licht auf einem Paradieß schwellender Oberflächen und an sammetenen Tiefen vorbei spazieren führe! Könnt Ihr denn nicht Eueren alten Adam ausziehen, um die Wonne dieses stillen Kosens und Geflüsters des Lichts zu genießen! Seid Ihr so unfein, um der Feinheit meines Blicks in den Tonabstufungen nicht folgen zu können? Könnt Ihr meinen Stolz nicht mitfühlen, da ich mit grellem Licht und schwarzen Schatten angefangen und nun gelernt habe, im Licht mit voller Körperlichkeit zu modellieren und im Schatten immer noch Farbe durchschimmern zu lassen? Alles andere aber und zumal das Verhältniß des Ober- und Unterkörpers, worin Ihr gewohnt seid, die weibliche Natur nach Euerem Kanon zu korrigieren, habe ich gelassen, wie ich es fand; ich habe die Formen nicht wählen mögen, einerlei ob Ihr sie nun als ungewählt tadelt.

In den Zeichnungen tritt dieser Zug womöglich noch schlagender hervor. Rembrandt sucht, die Natur zu begreifen, nicht sie zu meistern. Wer den Akt der bäuerischen sitzenden Frau, die mit einem dumm verlegenen Lachen auf dem Gesicht den Kopf auf den Arm stützt, anders wünschte, müßte verlangen, daß Rembrandt nicht Rembrandt wäre. Tief auf die Bank zurückgesetzt, wie sie ist, läßt sie die schwere Masse ihrer Körpermitte, die dem Künstler so karakteristisch erschien, voll zur Geltung kommen. Die schlafend Hingestreckte mit dem auf den Kissen vorgeneigten, verkürzten Kopf läßt dann ganz andere Formen sehen. Die Forschung ist neuerdings so indiskret gewesen, daß sie feststellen zu müssen glaubt, in welchen Fällen Rembrandts Frau Saskia oder später Hendrickie Aktmodell gewesen ist. In der That führte im XVII. Jahrhundert eine Radierung den Namen: Rembrandts Konkubine. Von Rubens' Helene Forment sagt de Piles, sie sei schön wie Helena gewesen und habe ihrem Mann als Modell gedient. Dinge dieser Art sind selbstverständlich. Deshalb und aus anderen Gründen ist es unnötig, davon zu sprechen. In den männlichen wie weiblichen Akten tritt durchaus das Bemühen und die Gewöhnung zu Tage, in allen Zweifeln Auskunft bei der Natur zu suchen. Manche dienen, die Kon-

struktion des Körpergerüstes festzustellen, manche für das Spiel der Oberfläche; in einer unvollendeten Radierung, welche den Künstler arbeitend im Dunkel hinter dem hellbeleuchteten, einen langen Palmzweig haltenden Modell zeigt (B 192, het beeldt van Pigmalion früher in Holland genannt) und in einer dazu gehörenden Zeichnung handelt es sich wie in den Gemälden um den Effekt von leuchtender Nacktheit gegen Dunkel. Andere wieder sind Studien für Verkürzungen, mit denen Rembrandt nicht paradierte, die er aber meisterlich beherrschte*). Hierher gehört die Radierung einer Allegorie (B 110, Abb. Nr. 120) mit einer kopfvor abgestürzten Figur, hauptsächlich aber das verstümmelte Gemälde der Anatomie des Dr. Deyman (Amsterdam). Auf diesem Bild ist der Kadaver, an dem eben die Schädeldecke entfernt worden ist, um das Hirn bloßzulegen, und dessen Leib bereits aufgeschnitten ist, so verkürzt, „daß die Hände fast die Füße berühren". Im ganzen wird man beachten, daß Rembrandt mit seiner Kenntniß der Verkürzungen so wenig Staat macht wie überhaupt mit seinen Aktstudien. Er hat die Gelegenheit offensichtlich vermieden. In der Szene des barmherzigen Samariters hat er den Schwerverwundeten, von den Mördern nackt Ausgezogenen meistens mit irgend einer Hülle zugedeckt; den himmelfahrenden Christus hat er bekleidet. Mit Ausnahme von zwei nicht umfänglichen Darstellungen Jesu an der Martersäule und denen des Crucifixus, mit Ausnahme von Kreuzabnahme und Beweinung — wie sind die Themata, nach denen die Italiener so begierig griffen, von ihm verschmäht worden! Wo sind die heiligen Sebastiane und wo die große Aktparade der Italiener, das jüngste Gericht?

Indem Rembrandt an diesen Aufgaben vorüberging und das Ziel der Kunst anderswo als im Kult des Nackten suchte, schritt die Renaissance auch ihrerseits unbeirrt ihren Weg weiter. In Rubens' Malerei tritt das große Thema in weitestem Umfang auf und wird in allen Variationen abgewandelt.

*) Unter den publizierten Zeichnungen IV 162 b; außerdem die Darstellungen entschwebender Engel auf Manoah- und Tobiasszenen, schlafende Jünger in der Oelbergdarstellung und ähnliches.



102 Selbstbildnis. Zeichnung London, Heseltine

Dann mit der Einrichtung der Akademien am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, wo allenthalben dem Aktsaal das Studium der Gipsabgüsse nach der Antike mäßigend und der Natur das Konzept korrigierend zur Seite tritt, wird die Aktmalerei und das Nackte als höchste Aufgabe der Kunst Schuldogma. Die Schüler wünschen, was sie gelernt haben, auch im Examen der Oeffentlichkeit zu zeigen. Die zunehmende Laszivität und Paganisierung der Sitten in den privilegierten Ständen greift als ein zweiter Hebel ein.

Rembrandt war nicht dieses Geistes Kind. In einer Zeichnung hat er sich im Atelierkittel vor uns hingestellt, schwer und ruhig, entschlossen und fähig, die Dinge zu sehen, wie sie sind, ohne Getändel, ohne Gefallsucht und ohne die Rücksicht, die die Mutter so viel wohlthätigen Beschweigens und Belügens ist. Dieser Mann wußte, was er als Künstler wollte und was er nicht wollte, und hatte beides, die Kraft zum Reden und zum Schweigen.

Also, das Nackte sei „eine der höchsten Aufgaben der Kunst; denn das Nackte ist das Schöne, und Schönheit ist der Endzweck der Kunst!" Diese Sätze werden wie Axiome allgemein vorgetragen, und sogar die Reichstagstribüne hat sie als inappellabel verkünden hören. Man argumentiert, wie es scheint, folgendermaßen. Wenn die Kunst der Schönheit dient, so muß sie vorzugsweise diejenigen Stoffe ergreifen, die den stärksten Schönheitsgehalt besitzen. Nun nennen wir die Frauen das schöne Geschlecht, beurteilen sie vom Mannes- (oder soll man sagen: Herren-)standpunkt nach ihrer Schönheitsqualität und sind gewohnt, die Inszenierung dieser Schönheit als weiblichen Hauptberuf gelten zu lassen. Wie sollte aber die „heitere" Kunst die Freude des Lebens mißbilligen! Und so wird das reichst ausgestattete Gefäß irdischer Schönheit, die Frau („das Weib"), — und daß man nicht mißverstehe, worum es sich handelt: die n a c k t e Schönheit zum würdigsten Gegenstand der Kunst erklärt. Die nackten Götter und Göttinnen der Antike, die Nacktheiten der Renaissance bis herab zu „la femme dans

l'art“ und „le nu au salon“ beweisen, daß Künstler und Publikum hierüber zu allen Zeiten einig gewesen. Dieser Universalis consensus mit seinem nicht vier Jahrtausende, aber doch über zwei Jahrtausende alten Ansehen tritt nun vor Rembrandt, prüft ihn und zuckt mit den Achseln. Wie soll man glauben, fragt diese Kritik, daß von einer Rembrandtschen Bathseba König David so lebhaft erschüttert und verführt werde, und diese Susanna, ist sie nicht eine Dienstmagd, und nicht des Belauerns im Bad und in der Heimlichkeit wert, es sei denn daß das Dunkel über ihre nicht vorhandenen Reize täusche? Gersaint, ein berühmter Kunstkenner der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und Watteaus Freund, bemerkt zu einem Rembrandtischen Akt (catalogue raisonné p. 156): „es ist eine alte Frau von sehr unangenehmem Ausdruck mit einem so vertrockneten und abgemagerten Körper, daß ihr Anblick eine wahre Kur gegen die Liebe ist (un vrai remède d'amour). Ich weiß nicht, was Rembrandt so oft dazu trieb, solche Akte zu machen. Sie sind alle mißlungen und für das Auge unerfreulich. Vielleicht bekam er keine guten Modelle und gab die Dinge, so wie er sie sah, wieder. Indes war er ein so vortrefflicher Künstler, daß er die lächerliche Wirkung und die Unkorrektheit in diesen Sachen hätte bemerken und daß er hätte fühlen müssen, daß sie ihm nicht lagen (que ces sortes de sujets n'étaient pas de son genre). Wahrscheinlich legte er nur auf das Helldunkel Wert und vernachlässigte deshalb korrekte Zeichnung, Auswahl und Schönheit seiner Figuren.“

Man muß hierzu etwas anmerken. Die öffentliche Meinung, die in Rembrandts nackten Darstellungen eine „Medizin gegen die Liebe“ sieht, steht in abgrundtiefem Gegensatz zur geltenden Aesthetik. Wenn hier Werke getadelt werden, weil sie keinen Reiz oder sogar das Gegenteil des Reizes ausüben, so unterstellt man, daß das schöne Kunstwerk gefallen, d. h. einen Reiz ausüben d. h. auch gegenständlich interessieren müsse. Wie verhält sich aber diese Meinung zu dem angeblichen „uninteressierten Wohlgefallen“, das die Kunst erregen soll? Kant hat diese Formel gebraucht, und Schopenhauer hat aus dem Willen und seiner Ausschaltung und

Brechung durch Kunst und Religion den Angelpunkt seines Systems gemacht. (Nietzsche hat freilich als Satyr eine aphoristische Kritik dieser Theorien und Systeme vom Standpunkt der Künstlererfahrung gegeben [Zur Genealogie der Moral III 6], die dem zu denken giebt, der gewohnt ist, über diese Dinge nachzudenken). Wer die Theorie von Existenz und Aufgabe der „Kunst um der Kunst willen" für verkehrt hält und der gegenständlichen Seite der Kunst eine sehr viel größere Bedeutung zuerkennt als der Hochmut der Kennerschaft vielfach zugiebt, wird zu der Meinung gedrängt, daß es auch Stellen giebt, an denen die öffentliche Meinung nicht Unrecht hat und an denen Aesthetik und Philosophie gründlich Schiffbruch leiden. Vielleicht also, daß in dem Urteil über die aufdringliche Häßlichkeit Rembrandtischer Nacktheiten ein Gran Wahrheit steckt, daß wenn das gegenständlich Anziehende und Interessierende zum Wesen der Kunst gehört (und wer will bestreiten, daß die heidnische Kunst ihre Götter und die christliche ihre Madonnen u. s. w. nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Herzen geliebt habe?), umgekehrt das gegenständlich Abstoßende ihrem Wesen widerspricht. Eigentlich sind Kenner und Laien hierin nicht so verschiedener Meinung; nur daß die Kenner fähig sind, über den großen künstlerischen Eigenschaften eines Werkes das Häßliche und gegenständlich Gleichgültige zu *übersehen*, das sich dem Laien als einzig Vorhandenes aufdrängt. Offenbar ist aber, daß die ganze Frage falsch gestellt ist. Das Schöne oder Häßliche sind nicht die Hauptaxen, um die die Kunst sich dreht.

Die Aufgabe der Kunst, würde Rembrandt sagen, ist nicht die, aus der Wirklichkeit zu fliehen, durch die Gaukelei eines Traums, durch das Festhalten der Traumgestalten in der Form des Schönen über sie hinwegzutäuschen, sondern ihre Aufgabe ist, die Wirklichkeit zu *deuten*. Man kann die Formen nicht aus der Wirklichkeit wählen, dieses annehmen und jenes verwerfen; vor der ungeheueren Größe der Aufgabe wäre solch ein wählerischer Luxus frevelhaft. Die Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfang ist als Material kaum ausreichend, Sinn und Wesen zu deuten. Und so muß alles helfen, das Geheimniß zu enträtseln, das sogenannte Schöne und das Häßliche,

das Große und das Unansehnliche. Giebt es überhaupt ein Schönes in den Dingen selbst und also ein Nichtschönes, ein Häßliches? Oder ist dieses sogenannte Schöne nicht vielmehr das geheimnißvolle Ingredienz, das der Künstler aus den Dingen deutet, und das der Beschauende als Beglückendes fühlen muß, worin also ein gemeinsames Interesse sich knüpft, eine Saite künstlerischer Leidenschaft in uns eine Saite mitschwingen heißt? Auf dieser — nicht Sympathie, sondern Synenergie beruht die Macht der Kunst. Sie deutet und giebt, worüber wir unwissend waren und wonach wir fragend verlangen. In der That, sie befriedigt ein tiefes Interesse unseres Lebens und Daseins.

Alles in der Welt hat Kern und Schale. Rembrandt fing damit an, das Aeußere zu deuten. Er gab den körperlichen Menschen wieder; er gab ihn mit Kleidern und ohne Kleider. Er machte auch die Sinnlichkeit zum Gegenstand der Kunst. Wer hat nun den Mut, zu sagen, sie sei kein Gegenstand der Kunst? Kunstwerke aller Zeiten und aller Künste, der bildenden und der Musik, sind da und sprechen vernehmlich. Für sich persönlich hat jeder die vollkommene Freiheit, sie abzulehnen; aber keine Theorie, die allgemeine Gültigkeit beansprucht, kann sie aus der Welt schaffen. Auch die Kantische Aesthetik, hierin die Schwester eines Kunstgeschmacks, dem in der Opposition gegen die Exzesse des achtzehnten Jahrhunderts kein Marmor weiß genug und kalt genug war, dem die Polychromie als Sinnlichkeit und die Farbe als Unkeuschheit erschien, ist dagegen ohnmächtig. (Womit freilich ihre übrigen Verdienste ungeschmälert bleiben, da sie das Künstlerische im engeren Sinn erst für alle Welt und Zeit entdeckt hat.)

So waren also die Anfänge von Rembrandts Kunst. Wie aber ging es weiter? In dem Leben vieler großer Künstler, die mit Wirklichkeit und Naturalismus begonnen haben, kommt ein Augenblick oder eine Wendung, wo sie ein Ekel an der Wirklichkeit erfaßt, und sie nichts anderes als Flügel, die sie weg- und emporheben möchten, wünschen. Dies ist der kritische Moment, wo die Versuchung der Antike mit ihren Lockungen der Erdferne, des Traums, der Formenschönheit und Klarheit anhebt. Rem-

brandt kannte die Antike einigermaßen und nicht nur die Kaiser- und Philosophenbüsten des kleinen Museums von Gipsabgüssen, das er besaß, obwohl ihm diese realistischen Werke wahrscheinlich am besten gefielen. In seinen Mappen hatte er wohl Stiche nach der Antike, und eigene Zeichnungen nach der Antike werden ausdrücklich erwähnt. Die Gebildeten in Holland sammelten, schon aus Interesse für die älteste vaterländische Geschichte, antike Inschriften und Reliefs, Münzen, Medaillen, Gemmen; bereits war die Archäologie eine Hülfsdisziplin der klassisch philologischen Studien. Alles dies war Rembrandt nicht fremd; er mochte diese Kunst vielleicht bewundern, aber er folgte ihr nicht nach. In seinen Werken giebt es keine solchen Ueberraschungen, wie sie einmal Rubens bietet, indem er einen gemalten Apoll von Belvedere auf seiner Leinwand sehen läßt. Die kanonischen Idealverhältnisse und -umrisse antiker Nacktheiten waren Rembrandt unmöglich; er glaubte einfach nicht an diesen Glauben. So wie seine Gestalten sich bewegten und gekleidet waren, darf man nicht erwarten, daß sie apollinische oder herkulische Formen besäßen. Die Italiener der Renaissance empfanden hierin anders und ähnlich wie die Antike; sie glaubten an das Dogma der Körperherrlichkeit und haben, indem sie von der nackten Figur und ihrem Idealkanon ausgingen, einfach und folgerichtig die Stattlichkeit der Bekleidung, den großen Wurf der Gewänder, die große Gebärde hinzukonstruiert. Was sie damit erreichen, ist eine Welt für sich, die Kunstwahrheit besitzt. Rembrandt hat etwas anderes, das, „was für germanische Anschauung die Kunst besitzen muß: nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Wirklichkeit; was Shakespeare besitzt und die Dichter, die wir zu unseren besten zählen“ (Herman Grimm). Er hatte die Nachbildungen der Werke der Raphael, Michelangelo, Tizian in seinen Mappen; aber in Körperbildung und Aufbau der Gestalt ging er seine eigenen Wege. Er glaubte an die Wirklichkeit und suchte in ihrer Deutung, nicht in ihrer Negation seine Kunstwahrheit. Dies ist auch der tiefere Grund, warum das Häßliche einen so breiten Raum bei ihm einnimmt. Wir haben schon früher erörtert, daß das Häßliche einen stärkeren Wirklichkeitsgehalt hat als das Schöne,

das aus einer Art Abstraktion zu Stande kommt (S. 185—188). Hierin ruht die große Macht des Häßlichen. „Die biblischen Szenen, sagt Grimm, zeigt uns Rembrandt mit oft schauderhaften Figuren ausstaffiert, Christus zuweilen von erschreckender Häßlichkeit, immer aber so wirklich, daß uns Widerspruch niemals in den Sinn kommt.“ Dies aber führt zu einer weiteren Betrachtung.

Wenn zum Wesen der Kunst, sagen wir allgemein: das Lebenfördernde gehört, das unsere Energie erhöht, und wenn wir diese Eigenschaft mit wechselnden Ausdrücken: Tröstung der Kunst, Schönheit u. s. w. benennen, so könnte das Häßliche, indem es jenem entgegenwirkt, als ein zu Vermeidendes empfunden werden. Dies war eine der Grundanschauungen Goethes, von dem

> unsäglichen Augenschmerz,
> Den das Verwerfliche, Ewig-unselige
> Schönheitsliebenden rege macht.

In diesem Gedanken haben wir zu erklären versucht, warum die allgemeine Ansicht zu der Theorie im Widerspruch steht, das Schöne als das Belebende und Interessierende begrüßt, das Häßliche aber nicht unrichtig ablehnt, da sein Dasein und Anblick unsere Energie herabsetzt und die Lebenskraft lähmt. Indessen ist mit dieser einfachen Alternative der Streit nicht erledigt. Schön und Häßlich sind Vorstellungen, die der Schale und dem Sinnlichen der Welt angehören. Sowie die Betrachtung und die Kunst sich dem Kern der Dinge zuwendet, verlieren sie ihre Bedeutung und ihren Gegensatz. Wer glaubt, daß der Weg der Kunst immer mehr von außen nach innen und vom Körper zur Seele führe, wird der Meinung sein, daß hierin Rembrandt einer der mächtigsten Bahnbrecher gewesen ist. Vor seinem Auge wird das Sinnliche zum Thor des Nichtsinnlichen, das sich immer williger öffnet.

Von je schon ist bemerkt worden, wie viel mehr Raum in seiner Darstellung dem Alter, körperlicher Gebrechlichkeit und dem Ausdruck gesammelter, sorgenvoller geistiger Betrachtung gegönnt ist als der sorglosen Jugend und

Schönheit. Das Thema des alten Mannes und der alten Frau geht durch alle Perioden seiner Kunst. Schon früh, in der Leydener Zeit, tritt das Bild der alten Frau auf, die in einem großen Buch, wohl der Bibel, liest (Oldenburg); in der heiligen Familie des Louvre leistet sie als Elisabeth der Maria Gesellschaft. Dann wiederholt es sich in mannigfacher Abwandelung, die Greisin nachdenkend, die Hände mit dem Augenglas auf dem Buch ruhend, auch wohl ohne Buch und die Hände einfach zusammengelegt, so vielemale, daß man wohl an den Jugendeindruck seiner alten Mutter denken muß, der ihm sein Leben lang vor Augen geblieben ist. Die ernst gefurchten Züge, mannigfacher Gram, Gefühl von Einsamkeit, ein Nachdenken wie ein Weg ohne Ende und ins Unendliche blicken aus Gesicht und Haltung dieser Greisinnen und Greise. Man pflegt naiver Weise alten Leuten manchmal und mit einiger Verwunderung das Attribut: schön zu geben — ein schöner alter Mann —, als wäre normaler Weise Häßlichkeit und Alter gleichbedeutend. Was diese Gesichter auszeichnet, ist der hohe Gehalt an Empfindung und Seele. Wäre es nun aber so, daß das Häßliche mehr Seele enthielte als das Schöne, gleichwie Sokrates sein häßliches Gesicht als eine verhüllende Maske bezeichnet hat? Rembrandt mochte antworten wie Goethe in seinem Alterswerk die schöne Suleika sprechen läßt:

Der Spiegel sagt mir: ich bin schön!
Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick.
Vor Gott muß alles ewig stehn,
In mir liebt Ihn, für diesen Augenblick.

So gesehen, gehören Häßlichkeit wie Schönheit nicht ihrem Träger; beide sind von Gott*). Aber freilich liegt in der Schönheit mehr Verführung und Aeußerlichkeit, und so mag dem Künstler, der den seelischen Ausdruck sucht, die Häßlichkeit als das passendere Gefäß erscheinen. Die

---

*) Man muß auch lesen, was Goethe in den Noten und Abhandlungen zum besseren Verständniß des Westöstlichen Divan, unter der Ueberschrift: Allgemeines, bemerkt. „Dem Aas eines faulenden Hundes versteht Nisami eine sittliche Betrachtung abzulocken, die uns in Erstaunen setzt und erbaut“. Ebenda die schönen zugehörigen Verse. (Weimarer Ausgabe VII 72.)

nordischen Maler, die die Muttergottes mit einem gehaltenen, innerlichen Ausdruck malten, müssen wohl ihre Häßlichkeit schöner gefunden haben als die süßen Madonnengesichter der Italiener.

Die große Rolle, die das Häßliche bei Rembrandt spielt, stellt man sich immer gern als einen Defekt vor, als habe er den Sinn für das „Schöne" und die Fähigkeit, es auszudrücken, nicht besessen, oder als habe ihm Holland zu wenig Material dafür geliefert. Aber Holland war nicht arm an schönen Frauen und Mädchen. Ein Venezianer urteilt: le donne sono piuttosto belle, und selbst die Franzosen, die sich von jeher in dieser Sache als Kenner fühlten, fanden eigentlich an der Schönheit der Holländerinnen nichts auszusetzen; nur sei ihre Schönheit weniger zart und ohne Grazie, und dieser Mangel an Grazie ward besonders ihrer Kleidung zur Last gelegt*). In Holland selbst bezeichnete man in vier Versen, was zu einer schönen Frau gehört, und was an besonderer Schönheit die Frauen der Städte des Landes dazu mitbringen.

Een Amsterdams aensicht (Gesicht), een Delfse gangh,
Een Leydse rongh (?), een Goudse sangh (Gesang),
Een Dortse middel (Körpermitte, Taille), een Haerlems wesen
Voor schoon in Holland zijn gepresen**).

Rembrandt hat anfangs der vierziger Jahre mit Interesse junge hübsche Frauen porträtiert, und wir wollen nochmals an jenes tumbe glatte Gesicht (London, Buckingham Palace, Abbildung Nr. 46) erinnern. In den kleineren Radierblättern begegnen in den dreißiger Jahren höchst feine und liebenswürdige Gesichter. Das Hauptstück der späteren Zeit möchte die junge Petersburger Dame

---

*) Das Abstehen der Ohren, so lautet die Kritik, wissen sie nicht durch Darüberfrisieren der Haare zu korrigieren; auf ihre Wangen drückt irgend ein schweres Metallstück; das Kleid ist bis ans Kinn hinauf geschlossen. Der Kopf sitzt lächerlich eingekeilt in einen Kragen von zwei Ellen Umfang, und ihre Bewegung ist maschinenmäßig wie durch eine Feder, ganz ohne Freiheit. „Elles sont caparaçonnées d'un Hû". Was Hû bedeutet, vielleicht ein Toilettenstück, ist mir weder aus alten noch aus neuen holländischen oder französischen Wörterbüchern, noch aus sonstiger Umfrage festzustellen gelungen.

**) Sorberiana p. 115, woher auch das Zitat der vorhergehenden Anmerkung stammt.



103 Alte Frau St. Petersburg



104 Junge Frau St. Petersburg

von 1656 sein in ihrem stark beleuchteten weißen Kragen. Neben ihr steht ein Tisch mit einem Buch, zwei Aepfeln und einem dritten, halbgeschälten. Sie scheint also nicht unbesehen in Aepfel zu beißen. In ihrer gar nicht van Dijkmäßigen, eher großen Hand, hält sie eine kleine rote Nelke. Aus ihren tiefliegenden Augen kommt ein ruhig angenehmer Blick, der alles Problematische ausschließt; sie hat etwas von dem sicheren Wesen der stillthätigen Frauen, wie sie in Wilhelm Meisters Wanderjahren vorkommen.

Trotzdem in diesen Werken der vollgültige Beweis geliefert ist, daß es Rembrandt nicht an Schönheitssinn gefehlt, bleibt doch die Empfindung, als habe eine große Wandelung in ihm stattgefunden, und eine Ansicht von der Vergänglichkeit der schönen und sinnlichen Dinge in ihm Platz gegriffen, derart wie der Vater Cats in seiner nüchternen Prosa von der Eitelkeit der Welt zu seinen Lesern gesprochen (oben S. 81), eine Weltanschauung, die von der Schale zum Kern gedrungen ist, und auf welcher ruhend die Kunst, so sehr sie an die Sprache der sinnlichen Form gebunden ist, nichts anderes als eine innere Welt der Seele und Ahnung verkünden kann.

Damit stoßen wir auf den letzten Grund, warum Rembrandt dem schönen Nackten und der Aktmalerei überhaupt einen so geringen Raum in seiner Kunst gewährt hat. Das Nackte ist die Verklärung des Körperlichen in der Kunst. Eine Kunst, die als Inhalt und Aufgabe die Darstellung der körperlichen Figur betrachtet, kommt folgerichtig dazu, das Nackte als höchste, ja einzige Aufgabe zu stellen. Eine solche Kunst ist die Antike und, in wesentlichen Stücken ihr verwandt, die der Renaissance, soweit sie, dem Christentum und Mittelalter sich entgegenwerfend, den Kult des Menschenheros, des Sinnenmenschen mit dem Recht seiner Triebe und seiner Uebergewalt verkündet, soweit sie das Heidentum erneuert hat. Eine neue Kunst aber, die erstens soweit von christlichem Gefühl durchdrungen ist, daß sie von der Ueberlegenheit des Geistes über den Körper ausgeht, und zweitens den Alleinanspruch der Figur und ihre Vordergrundsrolle nicht anerkennt, sondern den Menschen mit dem All der Welt zusammensieht, muß notwendig eine ganz veränderte Stellung zur Wiedergabe des Nackten einnehmen. Das

Nackte verschwindet als Hauptstück ihres Programms. Für den Künstler wird das Studium des Nackten für alle Ewigkeit als Grammatik der Form unerläßlich bleiben; aber dies beweist nichts für die Welt außerhalb des Ateliers. Und hierin ist Rembrandt moderner gewesen als wir es heute sind. Die Macht der Phrase verblendet uns über die einfache Wahrheit, daß, wo das Leben das Nackte ausstößt und zudeckt, Kunst und Künstler nicht mit einem eingebildeten Besserwissen sich verschanzen dürfen, sondern den heilbringenden Bund mit dem Leben schließen müssen, aus dem zu allen großen Zeiten der Kunst ihre Wahrheit und die Kraft ihres Ausdrucksvermögens erwachsen ist*).

---

*) Diese Gedanken habe ich vor einigen Jahren in meinem „Kampf um die neue Kunst“ S. 116 ff. des näheren entwickelt. Trotz des Widerspruchs, den sie gelegentlich gefunden haben, halte ich sie vollständig aufrecht.

Veränderung der Kompositionsweise. Das Bild der Wardeine der Tuchmacher.

In den Kunstbetrachtungen, die Goethe, von der Sammlung Boisserée angeregt, in die Beschreibung seiner Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814 und 1815 hineinflocht, begegnet folgende Stelle: „Es ist nur ein schwacher Behelf, wenn man bei Würdigung außerordentlicher Talente voreilig auszumitteln denkt, woher sie allenfalls ihre Vorzüge genommen. Der Mensch weiß nie zu unterscheiden, was ursprünglich und was abgeleitet ist. Er bedient sich der Welt, wie er sie findet, und hat dazu ein vollkommenes Recht. Den originalen Künstler kann man also denjenigen nennen, welcher die Gegenstände um sich her nach individueller, nationeller und zunächst überlieferter Weise behandelt und zu einem gefugten Ganzen zusammenbildet. Wenn wir also von einem solchen sprechen, so ist es unsere Pflicht, zu allererst seine Kraft und die Ausbildung derselben zu betrachten, sodann seine nächste Umgebung, insofern sie ihm Gegenstände, Fertigkeiten und Gesinnungen überliefert, und zuletzt dürfen wir erst unseren Blick nach außen richten und untersuchen, nicht sowohl was er Fremdes gekannt als wie er es benutzt habe. Denn der Hauch von vielem Guten, Ver-

gnüglichen, Nützlichen weht über die Welt, oft Jahrhunderte hindurch, ehe man seinen Einfluß spürt. Sieht man es denn Albrecht Dürern sonderlich an, daß er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läßt sich durchgängig aus sich selbst erklären. (Und mag auch bei den Niederländern im sechszehnten Jahrhundert das Beispiel der Italiener hervorscheinen): „Der Niederländer bleibt Niederländer, ja die Nationaleigentümlichkeit beherrscht sie dergestalt, daß sie sich zuletzt wieder in ihren Zauberkreis einschließen und jede fremde Bildung abweisen. So hat Rembrandt das höchste Künstlertalent bethätigt, wozu ihm Stoff und Anlaß in der unmittelbarsten Umgebung genügte, ohne daß er je die mindeste Kenntniß genommen hätte, ob jemals Griechen und Römer in der Welt gewesen."

Neben diese Aeußerung Goethes über das natürliche Wachstum des Genius, die man als eine Erfahrung aus der Arbeit an seiner Selbstbiographie (Dichtung und Wahrheit, in den Hauptteilen 1811—14 erschienen) bezeichnen kann, mag der Kuriosität halber das Urteil Houbrakens gesetzt werden, der die Sonderart Rembrandts auf ein vorsätzliches Andersseinwollen als die Italiener zurückführt. Jede Vergleichung mit der italienischen Kunst habe er bewußt ausschließen wollen und zu diesem Zweck in allem das Gegenteil gethan, derart wie Tacitus vom Kaiser Tiberius erzähle, daß er alles mit Vorbedacht vermieden habe, was Vergleichungspunkte mit seinem Vorgänger, dem Kaiser Augustus, dargeboten hätte. Die Meinung Houbrakens, daß die Furcht, die Vergleichung hätte nur zu Ungunsten Rembrandts und des Kaisers Tiberius ausfallen können, hier die Lebens- und dort die Kunstweise bestimmt habe, ist durchsichtig genug.

Beide Urteile, das feindliche und das liebend bewundernde kommen darin überein, daß die Gleichgültigkeit Rembrandts gegen die antike und die italienische Kunst sein wesentlicher Karakterzug sei. So unanfechtbar nun diese Thatsache ist, und so sicher die Betrachtung Rembrandts, von welchem Punkt immer ausgehend, zu diesem Kern zurückkehrt, so hat die neuere Forschung, die so vieles als konventionelle Fabel erwiesen zu haben meint, auch an dieser Thatsache zu rütteln und abzubröckeln versucht. Aus

dem 1834 zuerst veröffentlichten Verzeichniß von Rembrandts Habe, der gerichtlichen Inventaraufnahme, sah man mit Verwunderung, welch ausgebreitete Kenntniß der Künstler von antiker und italienischer Kunst besessen, wie viele Mappen voll von Stichen nach den Hauptmeistern des Südens, wie mancherlei Gipsabgüsse er sein Eigen nannte und jedenfalls mit großem Kostenaufwand gesammelt hatte. Denn alles Italienische stand in Holland höher im Preis als die einheimische Kunst, und die 3500 Gulden, die 1639 in Amsterdam für ein gemaltes Porträt Raphaels (den Castiglione des Louvre) bezahlt wurden, hat Rembrandt sicher nie für ein eigenes Werk bekommen. Der Besitz all dieser Nachbildungen war fast ein Ersatz einer Reise nach Italien, die Rembrandt als junger Mann hochmütig abgelehnt hatte. Es ist klar, daß ein Künstler solchen Besitz anders wertet und genießt als ein Laie und Liebhaber seine Photographien und Stiche; für Rembrandt war es ein Studienmaterial, für manches Vorlage und Muster, und so hat er wie aus der Antike so auch aus der neueren Kunst gelegentlich Motive entlehnt, sei es daß er Interesse fand, etwas ohne weiteres zu kopieren, sei es daß er es sich als Anregung zu freierer Benützung dienen ließ. Fälle beider Art hat die neuere Forschung entdeckt und zu einer Liste zusammengestellt, die zweifellos bei fortgehender Beobachtung noch vermehrt werden wird*), und dies ist es, was man mit einer nur zu geläufigen Bezeichnung: „Beeinflussung Rembrandts durch die italienische Kunst“ nennt.

Es ist eine Erbsünde menschlicher Betrachtungsweise, sich von Aeußerlichkeiten aufhalten zu lassen und mehr auf die Worte des zufälligen Ausdrucks als auf die Sache zu achten. Zu allen Zeiten haben Künstler Motive und Melodien genommen, wo sie sie fanden, aber freilich auf die Auswahl und Verarbeitung den Stempel ihres Genius gedrückt, und so glauben wir allerdings, daß mit jener Liste von Entlehnungen, auch wenn sie sich vergrößert, wenig oder nichts bewiesen wird. Das Verhältniß Rembrandts zur

*) E. Müntz, Rembrandt et l'art italien, Gazette des beaux-arts 1892, 1, 196 ff. Hofstede de Groot, Rembrandts Entlehnungen, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XV (1894) 175 ff.

italienischen Kunst wird nicht an diesen äußerlichen Berührungen erkannt, sondern an ganz anderen Aussagen seiner Werke, auf die einzugehen nicht versäumt werden darf.

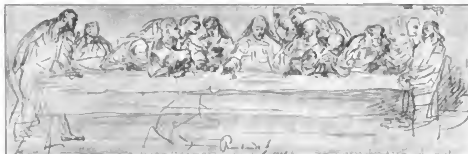
Für die frühere Periode liegt ein Zeugniß vor, wie man es sich klarer kaum wünschen kann, zwei Zeichnungen nach Leonardo da Vincis Abendmahl mit sehr auffälligen Veränderungen. Die eine (Rötelzeichnung, Sammlung König Friedrich August in Dresden) läßt die Figuren und Gruppentriaden, wie sie auf dem Stich nach Leonardo waren, der Rembrandt vorlag, in der Hauptsache unverändert. Aber das lineare Gefüge dieser Gruppen befriedigte ihn, wie es scheint, nicht; für sein Gefühl fiel offenbar die Komposition in zu viel Figuren- oder Gruppeneinheiten, die das Interesse verzetteln, auseinander. Der novellistische Zusammenhang des Vorgangs war ihm zu gedanklich und zu wenig augenfällig. Hierüber läßt das Mittel, zu dem er griff, um den Italiener zu verbessern, keinen Zweifel. Er schloß die drei Hintergrundsfenster, deren helle Landschaftsaussicht ihm völlig gegen sein elementares Empfinden ging; er brauchte Dunkel im Hintergrund. Vor diesen Fenstern errichtete er ein großes Baldachin, dessen Vorhänge die notwendigen Schattentiefen als Folie für den Nimbus Jesu und für seine nächsten Nachbarn hergaben. Nun hatte er, was ihm unentbehrlich schien: statt des fünfteiligen Rhythmus Leonardos einen einfachen Gegensatz, die Gruppe unter dem Baldachin und die Figuren außerhalb. Um der Hauptgruppe noch mehr Einheit und Rückgrat zu geben, korrigierte er die Haltung Jesu und brachte sie in die vollkommene Vertikale*). Die zweite Zeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett, datiert 1635) verfolgt einen anderen Weg, indem sie sogleich die Gruppenanordnung des Vorbildes zerstört. Links sind vier Figuren zu einer Gruppe zusammengezogen; alle Gruppen sind anders

*) Die Zeichnung weist offenbare Merkmale von Rembrandts Korrekturen auf. Es ist eine feingezeichnete Arbeit der dreißiger Jahre, die er zwanzig Jahre später energisch übergangen hat. Von dem älteren Aussehen ist nicht nur die Leonardo entsprechende Haltung des Christus, sondern auch links ein Fenster noch sichtbar geblieben.





105. 106. 107. Leonardos Abendmahl. Zwei Zeichnungen darnach von Rembrandt.



gebaut. Ein französischer, in der Orthodoxie der Italiener erzogener Kritiker bemerkt, indem er dies feststellt: „est il nécessaire d'ajouter que Rembrandt a estropié le modèle italien? Ses groupes sont confus, ses attitudes et ses gestes des plus vulgaires". Gehört wirklich so viel dazu, Rembrandt verstehen zu wollen? Das Sonderdasein der italienischen Figuren beruht auf ihrem lebhaften Gebärdenspiel, einer Sprache, die den nordischen Menschen ungewohnt und unfein erscheint. Man muß nur beachten, wie Rembrandt die Haltung des äußersten Apostels rechts verändert: statt ihn beide Hände vorstrecken zu lassen, nagelt er sie an den Tisch; dies schien seinem Empfinden der wahrere Ausdruck. In diesem Sinn erklären sich alle Abänderungen; sie bewegen sich in der Richtung von der theatralischen Gebärde (nach unserem, nicht nach dem italienischen Gefühl), von der äußeren Aufgeregtheit, die Rembrandt auf wenige Personen beschränkt und in diesen noch steigert, zum natürlich einfacheren Ausdruck und zur inneren, mit Grauen gemischten Erschütterung. Waren es im Fall der ersten Zeichnung die linearen Ausdrucksmittel, die der Holländer kritisierte, so diesmal die fremdartige Lebendigkeit und Aeußerlichkeit der Gebärdensprache.

Da nun aber Gebärden für den körperlichen Umriß zugleich Linien bedeuten (man denke an den Parallelismus der Armbewegung bei Raphael!), so bilden beide Ausdrucksmittel im Grund nur eines, und Rembrandt konnte, wenn er die Lebhaftigkeit der Gebärde, worauf der bewegte Umriß und die brückenartige Verbindung der Gestalten zur Gruppe beruht, einschränkte, gern auf die Linie verzichten, die in seinem System von Hell und Dunkel sehr an Wichtigkeit verloren hat. Als Rembrandt anfing, stand er, sowohl unter dem Eindruck italianisierender Malgenossen wie Lastman als auch durch eigene Neigung, noch etwas im Bann südlicher Rhetorik. Unter vielen Beispielen ist die gebieterische Bewegung seines Christus, der den Lazarus auferweckt (B 73), wohl das stärkste. Im übrigen setzen uns besonders die Zeichnungen in die Lage, zu verfolgen, wie Schritt für Schritt sich die Erfindung von der rhetorischen Gebärde abwendet. Zu der höchst ergreifenden Darstellung der in Gebet versinkenden Eltern Simsons, denen

der Engel die wunderbare Botschaft verkündet hat (Dresden, Abbildung Nr. 75), giebt es eine frühere Variante, wo die zwei alten Leute erschreckt die Arme von sich strecken*); ferner den Entwurf einer Susanna aus den dreißiger Jahren, wo der eine der beiden Greise stark mit den Händen redet**). In diesem siebenzehnten Jahrhundert, wo jeder Ausdruck gern zur Uebertreibung und zum Schwulst neigt, ist es eines der merkwürdigsten Zeugnisse der Unverdorbenheit, man könnte sagen der Immunität des Genius, wie Rembrandt im Ausdruck der Gebärde zur Natürlichkeit und Wahrheit gelangt. Daß einer die Fehler seiner Zeit bemerkt und kritisiert, ist nicht so selten; Huygens hat z. B. in seiner Selbstbiographie einen langen und leidenschaftlichen Ausfall gegen die Phraseologie und Affektation der Kanzelberedsamkeit seiner Zeit, die er affectationis cultu inculta nennt und zur kunstlosen Natürlichkeit vermahnt. Das Ueberwinden der Fehler ist das Schwere, und hier ist denn vor der Macht der Wirklichkeit in Rembrandt die Ansteckung der italienischen Konvention (foedissimi erroris contagium, sagt Huygens) erloschen. Man sollte meinen, es erfordere nur, die Augen aufzumachen, um den ungeheueren Unterschied im Grad der Gebärdensprache zwischen dem Norden und dem Süden zu bemerken: bei holländischen Menschen gar ist Phlegma und Langsamkeit der Bewegung überaus auffällig***). Es bedarf aber einer großen künstlerischen Anstrengung, um in der Darstellung diesen Thatsachen zu ihrem Recht zu verhelfen; festgewurzelte Vorurteile, falsche Gewöhnungen des Auftretens in der Oeffentlichkeit, das verderbliche Beispiel des Theaters sind die stärksten Hindernisse. Beurteiler Rembrandts, die von seiner „üblichen

*) Zeichnungen I Nr. 22. Schöner ist die andere III Nr. 128, steht aber auch hinter dem Gemälde zurück.

**) Zeichnungen, 2. Folge V Nr. 20. Einen Entwurf zur Berliner Susanna kann man das doch nicht nennen, wie der begleitende Text thut; auch ist das Blatt zeitlich viel zu weit entfernt davon.

***) Taine, philosophie de l'art dans les Pays-Bas, in der zweibändigen Ausgabe der philosophie de l'art wiederabgedruckt I 262 ff: leur machine expressive a besoin de temps pour se mettre en branle und ebenda die Geschichte von dem Toulouser Kaufmann in Amsterdam: „de vrais navets“.

Beredsamkeit" sprechen, sie hier und dort aber vermissen, übersehen, daß in diesem Punkt eine deutlich sich abzeichnende Entwickelung vorliegt, und daß seine Kunst in der Abdämpfung, ja Unterdrückung der Gebärdensprache fast zur Unbeweglichkeit, in der Mimik fast bis zum psychologisch Ausdruckslosen, wie wir denn weiterhin sehen werden, gelangt.

Die Unabsichtlichkeit und Unbelauschtheit der Haltung, das Austreiben aller modellmäßigen Pose aus dem Modell, die Abwesenheit jeglicher Rücksicht auf einen Zuschauer — einerlei ob eine solche Rücksicht aus Gefallsucht oder ob sie aus Verlegenheit entspringt — gehören zu den tiefsten Zügen von Rembrandts Kunst, auch zu denen, die der Norden am höchsten zu schätzen weiß. Hiermit hängt es dann zusammen, daß wie Natürlichkeit der einzelnen Gestalt und ihrer Bewegung so auch einer Verbindung von Gestalten in der Gruppenkomposition immer stärker sich ausprägt und aller Künstlichkeit und Schwierigkeit der Anordnung abhold wird.

Die Historie galt der Ueberlieferung der Renaissance so sehr als die höchste Leistung der Malerei, daß nach diesem Lorbeer jedem der Ehrgeiz schwoll. Raphael, dessen stärkere Begabung vielleicht von Haus aus die lyrische war, hat seine Kräfte in einem gewaltigen Kampf um jenes Ziel gesteigert; in den Anfängen dieses seines Kampfes aber ist mehr die Mühe als der Erfolg zu sehen; von seiner Grablegung lautet ein sehr unbefangenes Urteil, daß sie einem prix de Rome der école des beaux-arts gleiche. Aber einerlei, die Konkurrenz trieb jeden auf diese Bahn, und so ist auch für Rembrandt vermutet worden, daß ihn als jungen Mann die Erfolge des Rubens, dessen Werke in Stichen allenthalben verbreitet wurden, nicht gleichgültig gelassen hätten. Seine Darstellung der Kreuzabnahme Christi, die er zweimal gemalt hat und in einer großen, als Wandschmuck verwendbaren Radierung vervielfältigen ließ, mag wohl durch Rubens herausgefordert worden sein. Die Komposition (von der schon bei früherer Gelegenheit die Sprache war, S. 181 f. nebst Abb. Nr. 30 und 31) ist in jeder Figur studiert; ein Ausdruckskopf neben dem anderen. Wenn das lange Ueberlegen und die Absichtlichkeit in der Zusammenfügung dieser knienden, stehenden, sich streckenden und auf

die Leitern hinaufgebauten Figuren nicht stärker und nicht gleich beim ersten Eindruck auffällt, so kommt dies daher, daß jene künstliche Kunst und die höchst sorgfältige Adjustierung jeder einzelnen Gestalt nach Haltung, Tracht und Färbung durch die sichere Behandlung von Licht und Ton des Ganzen pariert wird. Der Grad der Verdunkelung und das Verhältniß des dunkelen zum hellen Flächenraum, die Auswahl der Stellen, wo die Lokalfarben vom Licht aufgeweckt werden und wo sie zu schweigen und in den allgemeinen Ton sich aufzulösen haben, der verbindende Wert der Reflexe, — alles dies giebt der Gesamtstimmung so viel Macht, daß sie über das Auseinanderstrebende Herr wird. Man möchte wohl wissen, wie Rembrandt später über dieses Werk und über die Wahl gerade dieses Themas gedacht hat. Im Grund ist doch das Thema der Kreuzabnahme in der Kunst ein Virtuosenstück, und selbst ihren kühnsten Lösungen klebt etwas von dem schwierigen statischen Problem an, die schwere Masse eines toten Körpers langsam von der Höhe herabzusenken, wobei das Herumturnen der Gestalten auf Leitern und Gerät immer etwas Künstliches hat, das der Würde und dem tiefen Ernst des Vorgangs Eintrag thut. Von Rembrandt haben wir noch eine Radierungsskizze (B 82, von 1642) dieses Gegenstandes: der Heiland hängt am Kreuz; ein Arm ist bereits frei, und man sieht die abscheuliche Hantierung, wie mit der Beißzange der Nagel an der anderen Hand gelockert werden soll. Vom gleichen Jahr ist aber die gemalte kleine Skizze in London (Rembrandtwerk IV Nr. 245), wo der Leichnam bereits auf dem Boden, auf dem untergebreiteten Tuch ruht; es ist mehr eine Beweinung als eine Kreuzabnahme. Dann folgt 1654 wieder eine Radierung (B 83); es ist Nacht, Fackelbeleuchtung. Schon ist der Leib des Herrn völlig herabgehoben und ruht horizontal auf starken Armen. Der eine Fuß haftet noch am Nagel; ein Mann kommt mit dem Hammer, um den Nagel von unten zu lockern. Die Figuren auf der Leiter sind Nebensache geworden; die ganze Szene spielt sozusagen einen Stock tiefer; ganz von unten streckt sich ein Arm und eine hellbeleuchtete Hand, die der Mutter, „wie ein Schrei" empor (Blanc). Wenn der Nachdruck früher auf dem Gräßlichen der



108 Die Kreuzabnahme bei Fackelschein Radierung



109 Die Grablegung Radierung

Szene lag, wenn das Krasse des Vorgangs mit der Künstlichkeit des figürlichen Aufbaus in Bund trat, so ist nun alles gemildert, mehr die Hülfe, Verehrung, Liebe als die Grauen der Zerstörung dargestellt*). Dieselbe Beobachtung kann man an der nachfolgenden Szene, an der Grablegung, wiederholen, wie auch hier alles Virtuose, äußerlich Aufregende und Aufdringliche zu Gunsten der reinen seelischen Wirkung zurückgetreten ist. Die späte Grablegung (B 86) übertrifft an tief musikalisch-*innerlicher* Wirkung eigentlich alles, was die Kunst in der Schilderung dieser Szene hervorgebracht hat. Bei Tizian, der in der herrlichen Grabtragung des Louvre den nächst vorangehenden Akt gewählt hat, ist immer noch die Augenlust einer wunderbar schönen Farbenharmonie: hier aber hat Rembrandt völlig Nacht gemacht; wir sind im Dunkel der Grabhöhle. Eine Figur, deren Kopf allein sichtbar ist, steht unten im Grab, die drei anderen Stützenden am Rand; die Uebrigen sind die leidtragenden Zuschauer. Indem durch das tiefe Dunkel, welches das schwache Licht fast überwältigt, eine palpitierende Bewegung wie von einer erlöschenden Kerze entsteht, überträgt sich Erregung und Anteil auf den Beschauer; man meint, ein Schluchzen zu hören. Es ist der Nerv des Vorgangs, der hier bloßgelegt ist; eine Stimmung, die diesem kurzen Augenblick angehört, da man glaubt, im Zwielicht den Toten hinabsinken zu sehen, und die einen Eindruck, mächtiger als alles, in der Seele zurückläßt.

Je sicherer ein Künstler seiner selbst wird, je unverkennbarer der Stempel seines persönlichsten Wesens sich seinen Werken aufprägt, je weniger er Bedacht zu nehmen braucht, sich von anderen zu unterscheiden und originell zu erscheinen, um so unbefangener, ja geneigter wird er sich finden, fremdes Gut anzuerkennen und ihm Aufnahme zu gewähren. Auch für den *jungen*

*) Unter den Berliner Zeichnungen (I Nr. 5) ist noch eine anscheinend späte Kreuzabnahme, im Breitformat wie in der Erfindung gleich wenig glücklich. Sie ist angezweifelt worden. Sehr interessant ist IV Nr. 199 (v. Beckerath), ein Zeitmoment zwischen Kreuzabnahme und Beweinung.

Rembrandt möchten wir eine so moderne psychologische Erscheinung wie Originalitätssucht ablehnen, und so haben wir versucht, Darstellungen wie den Ganymed eher aus dem großen Natürlichkeitsstreben, dem die herkömmliche Stilisierung unwahr erschien, zu erklären. Auf dem großen radierten Ecce homo von 1635 hat er der Büste des Kaisers Tiberius, die hoch über das Gewühl der leidenschaftlichen Szene wegsieht, einen Schnurrbart gegeben, nicht anders als Velazquez seinen Mars mit einem Schnauzbart bedachte, der freilich martialisch genug, aber sehr unantik aussieht. Nach der Mitte der dreißiger Jahre vollzog sich indessen eine Wendung, die Rembrandt von dem starken Natürlichkeitsbedürfniß ablenkte und den Wirkungen italienischer Kunst zugänglicher machen mußte. Die Ehe mit Saskia, der Reichtum, gesellige Verbindungen mochten mitwirken, ihm ein neues Ideal von Vornehmheit, Ruhe, Harmonie aufgehen zu lassen, das ihn, langsam an Macht gewinnend, in die vierziger Jahre hinein, ja noch weiter beherrscht. Die Richtung, die Erscheinung der Dinge zu verschönern, brachte ihn in jene fühlbare Nähe der italienischen Kunstart, wovon wir früher genauer zu sprechen Anlaß nahmen. In den fünfziger Jahren begegnet er sich aufs neue, aber an einer anderen Stelle, mit der italienischen Kunst; es macht ihm augenscheinliches Vergnügen, von ihr zu lernen, ihr allerhand Methodisches abzusehen; er weiß, daß es ihm ungefährlich ist, daß ihm dieser „Einfluß" und Umgang nicht schadet. Damals drängte es Rembrandt zur Vereinfachung und zur klaren Deutlichkeit; er war an dem Punkt, der bei allen großen Menschen kommt, die sich eine lange Jugend durch an der Wirklichkeit und ihrem Gedränge und an dem Gegenstoß einer leidenschaftlich bewegten Innerlichkeit zerarbeitet haben, und da sie das Wirkliche endlich bemeistern gelernt, der Idee und ihrer gestaltenden Kraft Gehör geben. „Die kleinen Leute," sagt einmal Diderot (und er demonstriert seltsamerweise an Rembrandts Lazarus), „meinen, man brauche nur eben die Figuren zu stellen und herzurichten; sie wissen nicht, daß die Hauptsache ist, die große Idee zu finden, und daß man die Pinsel bei Seite lassen und so lange herumgehen, nachsinnen, ruhig bleiben muß, bis die große Idee gefunden ist." Jeder nordische Künstler, dem an

einer gewissen Stelle das Geheimniß der „grande idée“ Diderots aufgeht, wendet sich an die italienische Kunst; worauf es ankommt, ist nur, daß er nicht der Leere des sogenannten Idealismus verfalle, sondern sein Erbteil Wirklichkeits- und Natürlichkeitssinn festhalte und sichere.

Der ungeheuere Reichtum seiner Erfindungsgabe, der schon den Zeitgenossen auffiel, bei dem Houbraken verweilt, und der uns in den immer neuen Abwandlungen gleicher Themata entgegentritt, ließ Rembrandt in den fünfziger Jahren ein Gebiet betreten, das er zur Zeit seiner vorwiegenden Helldunkelbefangenheit gemieden hatte, die italienische Einflußsphäre der Linienkomposition. War es ein Zeichen sich nähernden Alters, daß er das verstandesmäßige, abstrahierte, plastische Element der Linie aufsuchte? Wurde der revolutionäre Neuerer, der Unabhängige konservativer, nachsichtiger, der alten Ueberlieferung zugänglicher? Schon früher sind Beispiele erwähnt worden, daß er von der Ungewöhnlichkeit und völligen Neugestaltung einer Komposition zum Geläufigen und Einfachen zurückgekehrt ist (das Noli me tangere in Braunschweig gegenüber derselben Darstellung im Buckingham Palace, London); das größte Beispiel wird weiterhin das Regentenstück der Tuchmacher liefern. Was Rembrandt von der italienischen Malerei jetzt erfragte, war die Eigenschaft der Monumentalwirkung und ihre Ausdrucksmittel, architektonischer Aufbau und Symmetrie. Höchst merkwürdig, wie er seinen Weg vorübergehend zur Ueberlieferung zurückbiegt! Auch thut er es nicht nur in den großen Aufgaben von Figurenbildern, die ihn beschäftigen, sondern auch in der Landschaft, sowohl wo er sie selbständig schildert, als wo er sie begleitungsweise zum Instrumentieren heranzieht.

Landschaft hat Rembrandt in seiner mittleren Zeit unaufhörlich gezeichnet; Blätter aus seinen Landschaftsskizzenbüchern machen einen sehr großen Teil der hinterlassenen Zeichnungen aus. Man fragt sich wohl einmal, wozu Rembrandt so viel im Freien skizziert hat, da zwar unter den Radierungen die Landschaften zahlreich, nicht ebenso zahlreich aber unter seinen Gemälden sind; auch darnach möchte man fragen, was die Lebensgewohnheiten des Mannes so sehr verändert hat, daß der allzu seßhafte

Experimentator und Stubenhocker der Leydener Zeit sein Atelier-Laboratorium nun so oft verläßt und in den Umgebungen von Amsterdam herumstreicht. Derselbe mächtige Beobachtertrieb, wie er ihn nach dem Brand des Amsterdamer Rathauses hinstehen und die Ruine mit den Stützbalken abzeichnen heißt, begleitet ihn auf all seinen Gängen und Wegen. Mit Staunen und ohne zu ermüden, betrachtet man die Früchte dieses Eifers (zumal die Zeichnungen der an Landschaftsskizzen besonders reichen Sammlung zu Chatsworth, die aus der Sammlung des Sohnes von Govert Flinck, dem Rembrandtschüler, stammt), oft nur wenig Striche oder Federzüge, ein paar Bäume, Hütten, ein Kanal, aber jeder Strich ein Treffer; dieser Schnellschrift des Zeichnens entspricht eine ungeheuere Fähigkeit, das, worauf es ankommt, zu sehen, die Psychologie der Landschaft zu durchdringen. Hier ist nichts zurechtgerückt und erfunden, nur gefunden, wie denn große Künstler weniger Erfinder, als Finder und Entdecker sind.

Sehr scharf scheiden sich nun aber von diesen Studien und Skizzen holländischer Landschaft die komponierten Landschaften. Wir meinen nicht nur die Fälle, wo die Berge verraten, daß Rembrandt nicht unmittelbar nach der Natur gearbeitet hat, wie in der großen Kasseler und Braunschweiger Landschaft, sondern auch rein holländische Motive, in denen die Linien nach bestimmten Rücksichten gewählt und geführt sind, wie in der früher besprochenen Windmühlenlandschaft (Lansdowne, Abb. Nr. 44 und 45). In ganz einfachen heimatlichen Motiven drückt sich das neuerweckte Liniengefühl aus; in der Radierung der Landschaft mit dem Turm (B 223) ist lediglich aus Linienrücksichten vom dritten Zustand ab (Rovinski 604) das oberste Turmgeschoß weggenommen worden; die Landschaft mit dem viereckigen Turm (B 218) ist durchaus kunstvoll aufgebaut, wobei es für unsere Frage gleichgültig ist, ob der Künstler das Motiv genau so vorfand, also sich auswählte, oder ob er die Natur frei zurechtgeschoben hat; endlich die Berglandschaft mit dem Jäger (B 211), die bereits an Italien denken läßt. Zu diesen Blättern ohne oder mit geringer Staffage treten nun Landschaften mit Figuren oder umgekehrt Figurendarstellungen mit bedeutender landschaftlicher Be-



110 Landſchaft mit dem viereckigen Turm Radierung

111 Landſchaft mit dem Jäger Radierung





112 Der heilige Hieronymus Radierung

gleitung. Jn dieser Verbindung, da eigentlich keines dem anderen untergeordnet ist, sind die Venezianer Maler vorangegangen und haben die Historie nicht nur mit landschaftlichem Hintergrund, sondern mit landschaftlicher Umgebung gepflegt; ganz besonders bot sich auch hier das Thema der großen einsamen Büßer, wie Tizian Johannes den Täufer in der Wildniß gemalt hat, und wie es mit großem Erfolg später die Bolognesen übernahmen (Hannibal Carracci, London. Guido Reni, Dulwich College). Das siebenzehnte Jahrhundert mit seiner großen Neigung zur Landschaft liebt dieses Kompromiß besonders*), und auch bei Rembrandt ist es nicht selten. Man kann als Gemälde die Glasgower Tobiaslandschaft, unter den Radierungen Christus mit dem Engel am Oelberg (B 75), den hl. Franz (B 107) und den lesenden Hieronymus mit dem Löwen (B 104) anführen. Zumal auf dem Hieronymusblatt wirkt der Aufbau der Landschaft (auch auf der entsprechenden Zeichnung III Nr. 133) wahrhaft architektonisch: eine Kirche und Häuser oben über einer Schlucht, durch die das Wasser hochüberbrückt herabstürzt. Auch auf dem späten Abrahamsopfer (B 35) zeigt der Prospekt das gewaltige Bild einer Bergschlucht. Jn den Zeichnungen begegnen ähnliche Entwürfe großer landschaftlicher Szenerie, in die das Figürliche eingefaßt wird**).

Weit deutlicher indessen und vernehmlicher als in der Landschaft spricht die Wendung der fünfziger Jahre zur Linienkomposition, zu einer Schematisierung des Aufbaus nach geometrischen Figuren und Linien in den Figurenbildern. Wir betrachten zunächst den einfacheren Fall einer beschränkten Figurenzahl, um uns dann den Massenszenen zuzuwenden.

Bei der Radierung des die Engel bewirtenden Abraham (B 29 von 1656) hat schon Blanc angemerkt, der schießende Knabe Jsmael habe seinen Platz erhalten, „pour faire pyramider la composition“. Das Bild ist wunder-

*) Murillo, der Zyklus der Geschichten Jakobs, der jetzt in London (Grosvenor House), in St. Petersburg u. s. w. zerstreut ist, Justi, Murillo S. 14.

**) I Nr. 20. III Nr. 134. V Nr. 33. Dazu etwa aus der Sammlung der Albertina Merkur, den Argus tötend und Tobias, der den Fisch ausnimmt. Doch ist dieses Blatt wohl früher.

schön; der Ausdruck des bedienenden Patriarchen ganz innere Demut, nicht nur äußere Unterwürfigkeit. Nur diese bärtigen Engel, die so ganz und gar unerhört sind, geben Anstoß! Man sagt, Rembrandt habe eine orientalische Miniatur benützt, die etwas ganz anderes vorstellte. Aber dies war nicht der Mann, sich von einem lebenden oder gar bloß gezeichneten Modell kommandieren zu lassen. Warum muß nun aber Jehovah mit dem großen Bart schöne Knaben bei sich haben? Es sind männlich verständige Gehülfen, wo an dem Kontrast im italienischen Sinn zwischen dem Alter und der glatten Jugend nichts gelegen war, und die zwei Begleiter möglichst unscheinbar zu assistieren haben. Anders ist die gleiche Szene in einer prachtvollen Zeichnung (Dresden) gefaßt, aber allerdings in der Gruppe Gottvaters mit den stützenden Engeln ebenso italienisch empfunden wie der pyramidale Gesamtaufbau der Radierung*). Ganz offenbar ist die Quelle der Inspiration für das Abrahamsopfer (B 35 von 1655). Diese kunstvolle Etagierung der drei Personen übereinander, die Geschlossenheit dieses Abraham selbdritt, die höchst sorgfältige Gewichtsverteilung in Bewegung und Ausladung, worüber viel zu sagen wäre, ist sehr weit von dem gesucht transitorischen Karakter der früheren Darstellungen dieser Szene (s. o. S. 124 und Abb. Nr. 21) entfernt. Zum Vorwand eines schönen jugendlichen Aktes wie nach italienischer Gewohnheit ist freilich der Knabe nicht mißbraucht worden: das Sichzusammennehmen ist in Armen und Beinen unübertrefflich ausgedrückt**). Rembrandt sucht das Einfachere. Hieraus erklärt sich, warum in so vielen späteren Werken Architekturen ein ganz anderes Wort mitsprechen als früher, wo zwar dekorative Einzelformen mit Liebe herausgehoben wurden, auch wohl als Hintergrund eine Gebäudesilhuette erschien, die Architektur aber kein wesentlicher Linienbestandteil war. Jetzt werden dagegen die einfachen

*) Viel schwächer ist die nämliche Szene in einer Zeichnung der Albertina in Wien, aber als Erfindung ähnlich. Sehr zu bemerken ist ferner der pyramidenförmige Aufbau der Hauptgruppe in dem späten Gemälde der Beschneidung Christi (die ursprünglich nach der treffenden Beobachtung de Groots als Anbetung der Könige gedacht war) im Besitz des Earl Spencer.

**) Aehnlich ist der Unterschied in der Darstellung des Mahles in Emmaus von 1654 gegen eine zwanzig Jahre ältere Komposition (B 87 und 88).



113. Abraham, Gottvater und die Engel bewirtend. Radierung.

114 Gottvater und die Engel erscheinen Abraham Zeichnung





115 Das Opfer Abrahams Radierung

Linien der Architektur Hebel monumentaler Wirkung und helfen, dem figürlichen Rhythmus und Rahmen geben.

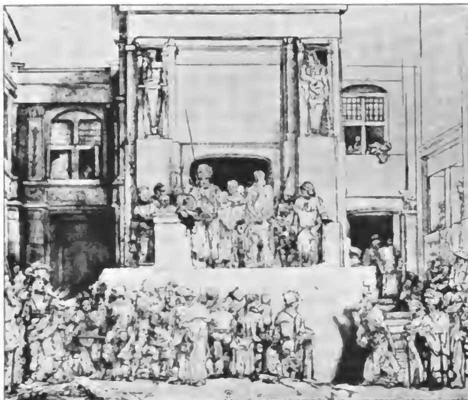
Ein einfacher Fall ist das Petersburger Gemälde der Samariterin von 1659*); der Brunnen, an dem Jesus die Frau trifft, ist von einer säulengetragenen Kuppel überdacht; in die Arkadenöffnungen der Säulen sind die Figuren symmetrisch eingerahmt; auch die Landschaft ist sorgfältig aufgebaut. Vielleicht der anschaulichste Fall begegnet in dem großen Radierblatt von 1655, der Schaustellung Christi vor dem Volk von Jerusalem (B 76). Jesus und Barabbas aneinandergebunden stehen auf einer Estrade vor dem Thor von Pilatus' Haus; Pilatus überläßt dem Volk die Wahl, wer freigegeben werden und wer sterben soll. Es war nicht das erste Mal, daß Rembrandt dieses Thema behandelte. Die jugendlich gewaltige Radierung des Ecce homo von 1635 (B 77, Abbildung Nr. 65), eines der erstaunlichsten Werke Rembrandts, wollen wir hier nicht im ganzen mit der späteren Darstellung vergleichen, nur das Kompositionsprinzip der Spätzeit deutlich zu machen suchen. Während sich auf der älteren Darstellung die Architektur schräg verkürzt in das Bild hineinzog, sehen wir jetzt die Architektur genau als Front in einem fast geometrischen Aufriß**); der Gegensatz eines Oben und Unten zwischen Pilatus und der Menge ist beibehalten; aber statt eines Rechts und Links ein Vorn und Hinten gewählt. In diesem Zustand gefiel das Blatt aber Rembrandt nicht. Wie die Figurengruppen und die Hauptlinien der Architektur zusammengingen, störte ihn etwas, nicht, daß die Gruppe von Jesus und Pilatus durch das Gewühl unterhalb nicht isoliert genug schien, sondern etwas anderes. Es waren zu viele Parallelhorizontalen geworden. Die Linie der ziemlich gleich hohen Scheitel der untersten

*) Somof, Gazette des beaux-arts 1899, 1, 258 ff. Ich glaube, man sollte die Darmstädter Geißelung Christi mit diesem Bild konfrontieren. Dann wird man glauben, daß es von 1658 ist.

**) Hierbei sind einige Anlehnungen an das große Blatt Lukas' van Leyden (B 71, abgebildet in: Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister, herausgegeben von der Reichsdruckerei I Nr. 18), wie Lehrs hervorhob, unverkennbar. Das Merkwürdige ist aber, daß gerade so etwas jetzt Rembrandt die Anregung gab. A. de Gelder hat auf seinem Dresdener Bild des gleichen Gegenstandes die Motive der zwei Darstellungen Rembrandts verbunden.

Gruppe (die Isokephalie) wurde samt der Gruppe jetzt radikal entfernt; ein paar kleine Korrekturen sollten weiter dazu dienen, die zu große Regelmäßigkeit der Linienführung vergessen zu machen; deshalb erhielt das Portal hinter Pilatus eine kreissegmentförmige Giebelverdachung; am rechten Teil des Gebäudes wurde das Fenster erhöht u. dergl. m.*). Die nun freigewordene Frontansicht des Altans erhielt als unteren Abschluß zwei Rundbogenöffnungen mit einer Barockmaske dazwischen, und wenn diese rhythmisch lebhafter bewegte Linie samt den tiefen Schatten der Nischen der Erscheinung des Blattes wohlthut, so hatte diese Verändernng doch zugleich das unglückliche Resultat, daß durch die Entfernung der ganzen vom Rücken gesehenen Gruppe nun sämtliche auf dem Bild Beteiligten, von ein paar Profilfiguren abgesehen, wie von einer Bühne in den Zuschauerraum heraussehen, was vorher durch die Kehrtstellung der Mittelgruppe vermieden war. Die Neigung zum Verregelmäßigen hatte dazu geführt, daß schließlich nach allen Aenderungen der Aufbau der Komposition etwas Schrankartiges mit lauter Schubladen bekam. Das Motiv, Figurengruppen in einen architektonischen Rahmen hineinzukomponieren, trägt also an einer systematischen Einschachtelung Schuld, deren Wiederholung den Eindruck von Armut der Erfindung macht, ein bei Rembrandt einziger Fall. Aehnliche Versuche architektonischer Hülfe hat der Künstler in diesen Jahren mit einiger Konsequenz verfolgt, eine Thatsache, deren Beobachtung wohl davor schützen kann, eine ganze Reihe von Zeichnungen, die sich in dieser Richtung bewegen, anzuzweifeln. In einzelnen Fällen, wo die Etagierung der Figuren besonders absichtlich und symmetrisch wirkt und fast an Poussinsche Regelmäßigkeit erinnert, wird man italienische Stiche und Zeichnungen, an denen Rembrandt mit einer gewissen Planmäßigkeit die Methodik der Linienkomposition studierte, sicher als Vorlage anzunehmen haben. Die Architektur bildet auf den Rembrandtischen Blättern dieser Gruppe einen festen Rahmen und ein Gerüst, oder ihre Linien sprechen im übrigen so entscheidend mit, daß sich im Zusammenwirken

*) Ueber das einzelne der Veränderungen v. Seidlitz, kritisches Verzeichniß der Radierungen Rembrandts S. 67 ff.



116 Christus und Barabbas dem Volk vorgestellt Radierung



117 Christus und Barabbas Späterer Zustand der Radierung

von Figur und Gebäudelinie die seltene und auffällige Thatsache einer Vorliebe für den rechten Winkel erkennen läßt*).

Aber auch, wo die Architektur sich nicht zum Wort meldet, ist das Erwachen des Sinnes für Regelmäßigkeit und ein gewisses Rezept der Gruppierung auffällig. Eine Figur oder Gruppe rechts, eine links, die Mitte offen für die weiter rückwärts Stehenden, besonders aber die treppenmäßige Anordnung der in verschiedener Höhe stehenden Gestalten oder ein Wechsel von Knienden und Stehenden, Sichbeugenden, eine halbkreisförmige Gruppenbildung, alle diese alten und ältesten Künste und Mittel werden mit selbstbewußtem Gleichmut und mit ausgesprochener Bequemlichkeit gutgeheißen und in Dienst genommen, als wolle Rembrandt sagen: ich kann alles gebrauchen; wie es von mir legiert und gestaltet wird, läßt sich der Prägemeister und der Münzort doch außer allem Zweifel erkennen. Hierzu kommt dann, um das Bild des zunehmenden äußeren Schematismus zu vollenden, eine Neigung, die Verhältnisse der Figur zu normalisieren; man hat die Gestalten dieser Jahre wie aus dem Quadrat konstruiert befunden; jedenfalls ist der untersetzte, an Ostade und Teniers erinnernde Typus nicht zu verkennen; eine Regel ist aber nicht daraus geworden.

Das große Radierblatt der drei Kreuze (B 78 von 1653) giebt in der Entwickelung seiner verschiedenen Zustände ein definitives Beispiel des Kompositionsideals, das Rembrandt in dieser Zeit verfolgte. Das Thema gehört zu den schwierigsten unter den dramatisch bewegten Massenszenen, die der Kunst gestellt worden sind. Die Fülle der Gegensätze und Episoden — der Heiland zwischen den Schächern, Gläubige und Verfolger, die römische Soldateska, Berittene und Fußgänger, Gleichgültige und die Angehörigen mit ihrem Ausdruck der Liebe und Verzweiflung, Kriegsknechte, die die Kleider des Gerichteten auswürfeln, die Bekehrung des Hauptmanns — kann ebenso leicht abschrecken wie sie alle Verwegenheiten des Könnens herausfordert. Gegenüber der

*) Beispiele in den veröffentlichten Zeichnungen: II Nr. 97. III Nr. 105. IV Nr. 160. 169. 193. Zweite Folge V Nr. 37. Für das Folgende IV Nr. 156. Zweite Folge V Nr. 6. 12. 13. 21.

mächtigen Leistung Cintorettos in der Scuola di San Rocco zu Venedig wird man die Zahl der Motive und Episoden bei Rembrandt von vorn herein beschränkt finden. Sein altbewährtes Hauptmittel ist, daß er die Nacht von einem grellen Himmelslicht durchbrechen und von diesem Licht die Handlung in all ihren Teilen akzentuieren läßt. In diesem Zustand des Blattes hat Rembrandt zunächst kleinere Veränderungen angebracht, die wir nicht weiter berühren, endlich aber eine eingreifende Umgestaltung. Sei es, daß ihm der Gegensatz zwischen Nacht und Licht zu stark schien oder zu wenig die Worte der Schrift ausdrückte: es ward Finsterniß über das ganze Land, sei es, daß ihm die Wirkung durch das Vielerlei der Episoden verzettelt schien, vielleicht aus all diesen Gründen gefiel es ihm, das Bild einheitlicher zu machen, einfacher und regelmäßiger. Die ganze Mittelbahn wurde verdunkelt, als wenn eine Regenwolke ihren Inhalt ausschüttete. Dann wurde der Kreis der Figuren enger zusammengezogen. Von Anfang an waren die Zwischenräume der drei Kreuze sorgfältig mit Figuren ausgefüllt gewesen; aber die Gruppe wirkte nicht recht geschlossen, weil die Pferde vor dem Kreuz des Schächers links nach außen hielten. Jetzt wurden sie in der Richtung nach einwärts umgedreht; der Schächer rechts wurde vom Schatten überstrichen und so der Kreis verengt; endlich die mehrfigurige Gruppe links, Christgläubige, die von so vielem Jammer gebrochen sich wegwenden und nach Hause gehen, ganz und gar entfernt. Die regelmäßige Linie des Grundrisses war nun gewonnen; in der Hauptsache konvergieren jetzt alle Figuren zum Kreuz Christi. Es ist nicht zu verkennen, daß diese ganze Art der Linienspekulation sich dem Geist der italienischen Kunst nähert, und es hat nichts Verwunderliches, daß in der Schlußredaktion für den Reiter mit dem dreistöckigen Turban die Benützung einer italienischen Medaille nachgewiesen worden ist*).

Halten wir als Resultat fest, daß dieses Blatt ebenso wie das zuvor besprochene, Christus und Barabbas, durch Versuchen und Aendern schließlich

*) Wahrscheinlich geht auch das sich bäumende Pferd auf ein südliches Vorbild, die Dioskuren in Rom (damals Alexander und Bucefalus genannt) zurück, die in zahlreichen Stichen verbreitet waren.



118 Die drei Kreuze Radierung



119. Die drei Kreuze.
Späterer Zustand der Radierung.

120. Allegorie. Radierung.



verdorben worden ist, so könnte man darin ein Zeichen des Sinkens der epischen Kraft, der Kunst des Erzählens, finden, wenn nicht das Wort Sinken angesichts der unerschütterten Kraft Rembrandts eine falsche Vorstellung erweckte. Von seinen Frühwerken in der Klasse der vielfigurigen Kompositionen fanden wir die Kreuzabnahme nicht frei von Künstlichkeit; dagegen offenbart sich im Ecce homo, im Tod Mariae neben dem Naturalismus in der Bildung der Einzelfigur und der Gruppe ein höchst mächtiges Vermögen, mit Hell und Dunkel ein stilisierendes Prinzip zu handhaben; auf diesem Weg geht Rembrandt in der sogenannten Nachtwache weiter. Das Aufnehmen von Elementen der Linienkomposition verschiebt dagegen die Lage wesentlich. Diese Art zeigt sich als etwas nicht beliebig Uebertragbares; das Mittel und die Wirksamkeit ihres Ausdrucks steht in unlöslichem Zusammenhang mit der Stilisierung der Einzelfigur. Die Symmetrie im Aufbau und der rücksichtslose Naturalismus der Einzelbildung sind nicht zusammenzuspannen. (Hierfür giebt Rembrandt selbst einen Beweis in der Radierung B 110, einer Allegorie, auf der sich monumentaler Aufriß und die Natürlichkeit des Vogels und der beiden Genien übel genug vertragen.) Warum also, diese Frage drängt immer wieder, in den fünfziger Jahren ein Greifen nach den Krücken italienischer Rezepte, eine Annäherung an die Kunst, die Rembrandt innerlich fremd war und blieb?

Je älter Rembrandt wurde, desto tiefer sah er durch das äußere Sichbewegen und Wechseln der Dinge in die seelischen Kräfte des Inneren hinein; allmählich sah sein unheimlicher Tiefblick an der Außenseite des Geschehens vorbei nach der Welt, die ihn allein interessierte. In der Technik hängt damit das oft befremdlich Skizzenhafte und Hastige, welches andeutend das Vorhandensein der Gegenstände mehr suggeriert als glaubhaft macht, zusammen. Es ist, als ob er sich nicht schnell genug zur Sache, zu dem, was er vor allem ausdrücken will, gelangen könne. In dieser zunehmenden Gleichgültigkeit gegen das, was in seinen Augen nur noch dekorativ ist, gegen umständliche Zubehörs und alle Dehors, greift er nach den bequemen und als wirksam erprobten Mitteln der alten Ueberlieferung. Nicht weil er sie schätzt, sondern weil er sie geringschätzt, weil er sie vor dem Einen, was seine Seele füllt, und was er aus-

zudrücken trachtet, als Adiaphora ansieht, nimmt er sie in seinen Dienst. Vielleicht käme man seinem Sinn nahe, wenn man sagte: Je weiter sich seine Kunst von der Schilderung der körperlichen Welt zurückzieht, und seine Kraft sich davon zurückhält, je mehr er sich von Inhalt und Aufgabe der italienischen Kunst entfernt, um so gelassener und ästhetischer wird sein Verhalten zu dieser Kunst, die mit dem Grundtrieb und Willen der seinen nichts mehr zu thun hat.

Indem Rembrandt in seinen Mitteln weniger wählerisch wird, bezeugt er, daß er überhaupt das selbstherrliche Gebahren seiner Ausdrucksmittel gebändigt hat und ihnen freier gegenübersteht. Die dämonische Energie, der Fanatismus von Licht und Farbe, die in seinen Jugendwerken walten und uns wie Naturphänomene erschüttern, sind als Kraft nicht schwächer geworden, und in dem letzten Jahrzehnt seiner Kunst werden wir die alten Elementarkräfte sich rühren sehen, aber die Weisheit ist stärker geworden; der homo sapiens ist Herr geworden über das Maltier. Was Rembrandt so schwer fiel, sich abzugewinnen, mit den Mitteln haushalten, nicht alles auf eine Karte setzen, hat er mit der Zeit doch erworben, und zwar, ohne daß Kunst und Maßhalten Zeichen und Folge irgend welchen Kraftrückgangs, irgend welcher Schwäche wäre. Was in diesem Zusammenhang von Behandlung der Ausdrucksmittel in der späteren Zeit zu sagen ist, und was insbesondere, nachdem wir das Linienelement betrachtet haben, an Licht und Farbe als Mitteln der Komposition zu beobachten ist, läßt sich füglich als das Akzentgesetz der Spätzeit bezeichnen.

Erinnern wir uns an dieser Stelle nochmals, wie in der Nachtwache der Leutnant Ruytenburch sein erstaunliches Relief und die Ueberkraft seiner Wirkung dadurch erhielt, daß alle Akzente, höchstes Licht, wärmster Farbenton, der beste Platz vorn an der Rampe, auf ihm vereinigt wurden, so kann man die Veränderung im Gebrauch der Mittel in der späteren Zeit dahin bezeichnen, daß diese Akzente nicht mehr gesammelt, sondern über verschiedene Stellen der Bildfläche verteilt werden. Als Hauptsache erscheint

hierbei, daß diejenigen Teile, die gegenständlich den geistigen Hauptakzent enthalten, also bei einem Bildniß das Gesicht oder bei einer Handlung die Hauptbeteiligten, nicht auch die stärksten Licht- und Farbenakzente an sich ziehen. An Stelle der Kumulierung der geistigen und technischen Akzente tritt Trennung und Gewichtsverteilung.

Auch wer nur eine sehr geringe Kenntniß von Rembrandt hat, in dessen Vorstellung lebt als typische Form seiner Werke eine dunkele Fläche, aus der ein Kopf oder eine Szene von einem hellen Licht herausgehoben wird. Neben diese Form treten aber doch andere Gestaltungen, und vielleicht sind die Landschaftsstudien hierauf von entscheidendem Einfluß gewesen. Bei diesen ist umgekehrt wie in jenem typischen Fall der helle Himmelshintergrund die Regel, und das mag Rembrandt dazu geführt haben, auch in nicht landschaftlichen Gegenständen die Wirkung einer hellen Folie zu versuchen. In der späteren Zeit sind Inszenierungen dieser Art immer häufiger, wofür als Beispiele die früher besprochene Radierung der Bettlerfamilie (Abbildung Nr. 90) und vor allem die großen weißgelassenen Flächen auf der Predigt Christi und dem Blatt Christus und Barabbas (Abbildungen Nr. 85 und 116) dienen mögen. Auf dem ersten Blatt ist die ganze rechte Hälfte des Bildes weiß gelassen; auf dem zweiten steht Christus auf einer hohen, völlig schattenlosen Treppenstufe, und ebenso wirkt die Frontseite des Altans, von dem herab Pilatus die Verurteilten der Menge zeigt, auf dem dritten Blatt. Auf landschaftlichen Ansichten begegnet es sodann, daß nicht nur der Himmel, sondern auch wohl der ganze Vorgrund hell bleibt, und so die Darstellung von einem breiten Lichtrahmen umgeben wird; besonders sind auch helle Wasserflächen im Vordergrund, in denen der Himmel sich spiegelt, in diesem Sinne wirksam*), so daß in allen diesen Fällen das höchste Licht nicht auf den Gegenstand der Darstellung gesammelt, sondern irgendwie neben ihm und am Rand erscheint. An den Bildnissen wird man bemerken, daß zwar ein Hauptlicht auf dem Gesicht immer wieder vorkommt — wer eine Grammatik von Rembrandts Kunst

*) Radierungen B 222. 223. Zeichnungen I Nr. 42 II Nr. 56. 60.

schreiben möchte, mag oft in Zweifel geraten, was Regel und was Ausnahme ist —; daß daneben mit Vorliebe und von der Frühzeit des Künstlers an die Wirkung starker, von der Hutkrempe verursachter Schatten über die obere Gesichtshälfte versucht wird; meist aber wird späterhin irgend ein Kostümteil in der Nähe des Gesichtes, die Mütze auf dem Kopf oder der Kragen oder ein Aermel mit stärkerem Licht und reicherer Farbe ausgestattet. Ein weißes Halstuch pflegt das Hauptlicht zu fangen; auf den späten Selbstbildnissen kehrt fast regelmäßig die das kahl gewordene Haupt deckende Mütze wieder, die unmittelbar über der Stirn einen grellweißen, zitronengelben oder roten Streifen, immer in starker Belichtung, zeigt. Der schöne Homer von Dr. Bredius (Haag) hat auf seinem zitronengelben Mantel Farben- und Lichtakzent vereinigt; der Aschaffenburger Christus hat einen leuchtenden weißen Mantel. Ein starker Lichtkontrast an beliebiger Stelle dient gern dazu, Halbtöne und Modellierung an den geistigen Hauptstellen ausdrucksvoller zur Wirkung zu bringen. Dies ist der einfache Grund, weßhalb die Radierblätter B 282 und 283 an dem Schreibmeister Coppenol Hände und Schreibpapier weiß zeigen oder ihn auf dem anderen Blatt ein stärkst beleuchtetes Papier in den Händen halten lassen (Abb. Nr. 122). Bei all diesem Verfahren ist der Gedanke des Künstlers durchsichtig. Das Antlitz mit seinem seelischen Ausdruck ist geistig Mittelpunkt genug, um keiner weiteren Verstärkung zu bedürfen; vielmehr wird gegen die Gravitation dieses Schwerpunkts eine dekorative Gegenwirkung angestrebt. Hieraus entsteht statt praller, zusammenstoßartiger Konzentration der Mittel ein rhythmisch gegliederter Vortrag, und zweifellos beruht darauf die ruhigere, weniger aggressive und absichtliche Erscheinung so vieler Spätwerke.

Das Beste von den Errungenschaften der Spätzeit, Verteilung der Akzente, Wendung zum Einfachen und deshalb Gewährenlassen überlieferter Formen, findet sich auf einem Werk vom Anfang der sechsziger Jahre mit der ganzen Summe von Fähigkeiten vereinigt, die aus einer unerschöpflichen Begabung und unermüdlicher Kunstarbeit zusammengewachsen sind, mit der Macht der illusionistischen Vergegenwärtigung und psychologischem Tiefblick. Dieses Werk ist das Regentenstück der Tuchmacher, der Staalmeesters, wie

man es in Holland nennt. „In diesem Gemälde hat die Malerei überhaupt ihr letztes Wort gesprochen (nicht etwa nur Rembrandt oder die holländische Schule). Das Interesse, ja die Rührung, die uns dieses Werk einflößt, ist ein Wunder zu nennen; denn der Gegenstand ist nichts weiter als fünf Beamte, die ihrer Gesellschaft Rechnung ablegen“ (Blanc).

Man kann die Vorstandsherrn*) der Tuchmacher die Krone aller holländischen Regentenstücke nennen, während wir von der sogenannten Nachtwache nicht zu behaupten wagten, daß sie das beste aller holländischen Schützenstücke sei. Die Nachtwache verhält sich zu den anderen Schützenstücken wie sich Rembrandt zu deren Meistern verhält; aber als Lösung einer bestimmten, oft formulierten Aufgabe gereicht es ihr nicht zum Vorteil, daß sie mit der Originalität ihrer Erfindung und Anordnung die alte, wohlbegründete Gewohnheit durchbricht. Bei dem späteren Auftrag läßt Rembrandt unbedenklich die gewohnte Uebung gelten, nicht als wäre er, durch die etwaigen übelen Erfahrungen des früheren Falls gewitzigt, so klug geworden, jetzt auf die Wünsche seiner Auftraggeber zu hören und ihre Zufriedenheit zu seiner oberften Richtschnur zu nehmen. In dieser Art klug ist Rembrandt nie geworden, daß er seine Kunst nach äußeren Rücksichten gelenkt, ihren Mantel nach dem Wind gehängt hätte. Aber seine Kunst war eine andere geworden; das Gewaltthätige und Exzentrische der Nachtwache lag hinter ihm. Und so beließ er es bei dem herkömmlichen Gruppenbildniß, welches fünf Herren mit einem Diener um den Tisch herum anordnet. Freilich, eine Nebeneinanderreihung von Porträtköpfen war er nicht gewillt, zu geben. Hatte er in der Nachtwache einheitliche Bildwirkung gesucht, rücksichtslos und zu ausschließlich auf das eine Ziel losgehend, aber doch mit

*) Die Bezeichnung: Vorstand ist, wie ich hier ausdrücklich bemerken will, nicht ganz korrekt. In der Organisation der Tuchindustrie stehen, wie Bontemantel I 257 f. II 174 f. zeigt, die Superintendenten der Tuchhalle (lackenhal), erst fünf, dann sechs an Zahl, und die fünf Waerdijns oder Staelmeesters zusammen an oberster Stelle.

dem Erfolg, daß man zu jener Zeit schon die Ruhe des richtigen Urteils fand, neben der malerischen Kraft dieses Werkes sähen die anderen Schützenstücke wie Kartenblätter aus (1678, Hoogstraten S. 176), so hat er diesmal mit gelinderen Mitteln, mit leisen Verschiebungen und Spannungen des Ausdrucks aus dem Personenverzeichniß und dem Nebeneinander ein kleines Drama geschaffen. Diesen Karakter der Darstellung richtig erfaßt zu haben, ist ein Verdienst Burger-Thorés, und da seine Beschreibung (Musées de la Hollande I 25 ff.) sehr treffend ist, empfiehlt es sich als das Einfachste, sie in der Hauptsache zu wiederholen.

Von den fünf Herren des Vorstandes sitzen drei hinter einem Tisch, der einen Teil des Vordergrundes einnimmt und jene drei Figuren in Brusthöhe abschneidet. Dieser Tisch mit seiner dicken, roten, orientalischen Teppichdecke drängt fast aus dem Rahmen hervor. Von den drei Figuren ist die äußerste rechts etwas schräg gesetzt und hält mit der Linken ein Säckchen, das auf der Tischplatte ruht; in diesem Säckchen sind wohl die Stempel (die Kommission dieser Herren war, den Tüchern ein Ursprungszeugniß in Gestalt einer Metallplombe auszustellen, wonach der Ort, wo diese Kontrolle besorgt wurde, Stahlhof und die Herren Stahlmeister hießen). Vor den zwei nächsten Figuren liegt ein geöffnetes Buch; der eine will ein Blatt des Buches umschlagen; der andere hat seine Hand, die innere Fläche nach oben, auf dem Buch liegen und setzt einer Versammlung, die man nicht sieht, etwas auseinander. Diese drei sehen mit verschiedenem Ausdruck aus dem Bild heraus in die Versammlung ihrer Genossen, die außerhalb des Rahmens eben da, wo der Beschauer steht, zu denken sind, daher diese Obmänner den Eindruck machen, als sprächen sie mit einem und warteten auf Antwort. Die Debatte scheint wichtig und ziemlich lebhaft zu sein; denn der mit der Hand am Säckchen wird schon ungeduldig und zieht die Augenbrauen etwas zusammen, als wolle er gleich aufstehen und weggehen. Der andere aber, der das Wort hat, ist seiner Sache und seiner Gründe sehr sicher, und der neben ihm macht ein Gesicht, als wolle er sagen: Was läßt sich nun darauf erwidern? Nichts. Die Antwort müßt Ihr wohl schuldig bleiben. Diese



121 Die Wardeine der Tuchmacher Amsterdam

drei Herren sind ungefähr in demselben Alter, um vierzig herum, und sind einerlei gekleidet: Rock und Mäntelchen in Schwarz, großer weißer Umlegkragen darüber, breitkrempiger weicher Hut und Perrücken mit lang herabfallenden Locken (denn so hat sich seit der Nachtwache die Mode verändert. Hier hat Burger einen Exkurs über Kragen-, Haar- und Barttrachten, den wir bei Seite lassen). Der vierte der Obmänner, ein alter Herr, sitzt links in einem Sessel, auf dessen Lehne die rechte Hand ruht. Man sieht ihn fast von hinten; sein Gesicht ist aber gegen die unsichtbare Versammlung, in der sich die Debatte entsponnen hat, herausgedreht. In dieser Wendung verrät sich ein Zug der Ueberlegenheit, des von oben her Sehens; in seinem Alter — er mag seine siebenzig Jahre zählen — erträgt man keinen Widerspruch. In Kragenform, Haar und Bart unterscheidet er sich von den Jüngeren; er hat sein natürliches silberweißes Haar und trägt nicht die aus Frankreich importierte Perrücke; ein helles Licht fällt von links auf diesen alten Karakterkopf und bringt jeden Zug heraus. Der fünfte, 25—30 Jahre alt, könnte der Sohn des Alten sein; denn er gleicht ihm ein wenig; auch er ohne Perrücke mit natürlichem Haar, auch er mit spitzgeschnittenem Bart, indes die drei rechts nur Schnurrbärtchen tragen. Dieser junge Mann ist ungeduldig geworden und halb vom Stuhl aufgestanden; sein Blick streift suchend über die hinzuzudenkende Versammlung. (Hier interpretiert Blanc richtig, diese Figur habe sich erhoben, um den Interpellanten besser zu sehen, und der Blick drücke Verachtung gegen die Interpellation aus.) Auch diese Beiden sind schwarz gekleidet und tragen wie die anderen den üblichen großen Hut. Hinter diesen Fünfen, die von einem Bildrand bis zum anderen fast auf dem nämlichen Plan angeordnet sind, steht etwas zurück eine sechste Figur, der Diener („Knecht" in den offiziellen Akten genannt), und sieht, mit einem feinen und spöttisch blickenden Gesicht lächelnd, ebenfalls aus dem Bild heraus. Er ist im bloßen Kopf und hat lange, auf die Schultern fallende Haare. Den Hintergrund bildet eine Holztäfelung, auf der ganz rechts über dem Mann mit dem Säckchen ein Bild hängt, eine Landschaft mit einem Turm. (Es scheint uns ein brennender Turm zu sein; ein

Mann mit einer Fackel ist sichtbar und noch eine weitere Figur; das Bild ist als Kaminstück zu denken. Denn darunter ist wohl ein Kamin, dessen Seitenpfosten Karyatiden sind; eine bläuliche Stoffdecke hängt herab.) Ueber der Landschaft und dem Simsabschluß des Getäfels steht die Signatur: Rembrandt f. 1661.

Hier zunächst eine Zwischenbemerkung. Bei einer Restauration des Bildes im Jahr 1892 ist eine früher nie bemerkte zweite Signatur zum Vorschein gekommen. Sie befindet sich in sehr großer Schrift vorn auf dem Tischteppich, ist seltsamer Weise nicht mit Pinselzügen, sondern in lauter nebeneinander gesetzten Klecksen aufgemalt, so daß die Buchstaben wie perforiert aussehen, und lautet: Rembrandt f. 1662*). Es ist unnütz, die Vermutungen, die über die Differenz der zwei Daten 1661 und 1662 geäußert worden sind, zu vermehren. Dagegen darf wohl aufmerksam gemacht werden, daß bei den Radierungen mehrere Fälle von Doppelbezeichnungen vorkommen. Das Blatt des heiligen Franz (B 107) hat zwei übereinandergeschriebene, gleichlautende Bezeichnungen; auf dem Selbstbildniß von 1648 (B 22) sind in den ersten Stadien der Platte Reste einer älteren Verwendung derselben sichtbar geblieben, und man glaubt, auch eine ältere Signatur mit abweichendem Datum zu erkennen, was sich auf die natürlichste Weise erklären würde**). Für das Gemälde der Stahlmeister oder, wie sie offiziell hießen, der Wardeine, ist die Datumschwierigkeit insofern belangreich, als die Namenbestimmung der porträtierten Herren davon abhängt. Die Wardeine nämlich wurden ebenso wie die anderen Direktionskommissionen der Tuchindustrie alljährlich neubesetzt; nach alten Briefen und Privilegien hatte die Wahl durch Bürgermeister und Schöffen von Amsterdam jeweils am Karfreitag auf ein Jahr zu erfolgen. Indessen scheint es mir nicht zu gewagt, anzunehmen, daß die vom 16. April 1661 ab amtierenden Herren die von

*) Verkleinert faksimiliert bei Six in Oud Holland XI (1893) S. 100.

**) v. Seidlitz, kritisches Verzeichniß S. 38. Zweifelhaft scheint mir die Behauptung von Blanc p. 17 und Rovinski p. 26, daß auf der Tobiasradierung (B 42) rechts unten eine zweite Bezeichnung stehe. Seidlitz schweigt darüber.

Rembrandt gemalten sind. Ihre Namen kommen auf den anderen Jahreslisten wieder vor, so daß klar ist, daß man ihre Erfahrung durch Wiederwählbarkeit zu nützen wünschte. Auf der Liste von 1671 wiederholen sich von den fünf Namen der Wardeine von 1661 drei. Es sind aber Namen, die nicht wie die Nikolaus Tulp und Franz Cocq der früheren Gruppenbilder Rembrandts zu den Ersten und Regierenden der Stadt zu gehören scheinen*).

Ehe wir uns der Betrachtung der Personen zuwenden, ein paar Worte von Kolorit und Beleuchtung.

Koloristisch ist der Tisch mit seiner Decke eines der einflußreichsten Stücke des Bildes. Er schiebt die Figuren, räumlich sowohl, indem die Vorderseite von Figuren freibleibt, als optisch, indem sich der stärkste Farbenton zwischen den Beschauer und die Figuren legt, zurück. Das Rot des Tischteppichs, durch Gold noch erhöht, ist die stärkste Farbenkraft des Bildes. Die Horizontale der Tischplatte senkt sich auffällig nach links, als sei die Platte nicht aus einem Stück, sondern am Ende aufgeklappt; hier wird die Schmalseite des Tischs sichtbar, und an dieser Stelle liegt auf dem Rot des türkischen Teppichs das stärkste Licht, so daß wir hier ein gutes Beispiel der späteren Akzentverteilung begegnen, indem das große Stück leuchtender Farbe nicht als Doppelakzent einer der Figuren, sondern einem toten Gegenstand, dem Tisch, zu Teil wird. (Es sei bemerkt, daß ein starkes Rot in Darstellungen dieser Art sonst, sei es als Buchschnitt, sei es als Sesselpolsterung vorkommt, ja daß Hals in seinem Regentenstück von 1664 der einen Figur ein Stück roten Strumpfes malt; alles dies wird durch Umfang und Klang des Rot im vorliegenden Fall übertroffen.) Auf dem Tisch liegt der gelbe schweinslederne Band des Protokoll- oder Rechnungsbuches. Zu Braun verdunkelt erscheint diese Farbe im Getäfel des Hintergrundes; dazu tritt ein bläulicher Farbenton an der Kamindecke und ebenso vorn links an den Fransen des

*) Die Namen hat Six in Oud Holland XIV (1896) S. 66 mitgeteilt. Der Vierte der Reihe scheint mir unrichtig gelesen und wird wohl nach Bontemantel II 174 in van der Mije zu korrigieren sein.

Sessels. Alle diese Töne treten bald klar und getrennt, bald verrührt und gemischt auf, doch so, daß ein Rot überall durchscheint und ebenso den warmen Grundton abgiebt, wie wir bei der frühen Anatomie des Dr. Tulp fanden, daß überall ein Grün durchschimmere und die kühlere Tonhaltung bestimme. In das Rot der Tischdecke ist, besonders an der Langseite, etwas Blau kühlend gemengt, und hier sind die Lasuren so auffällig, daß man überhaupt an dieser Stelle, wo ja auch die zweite Signatur entdeckt worden ist, weitgehende Retuschen vermuten mag. Indessen bleiben das Rot der Decke und das Gelb des Buches die wärmsten, höchstgradigen Stellen der Farbentemperatur. Die bläuliche Kamindecke bereitet den Ton des getünchten Wandstreifens vor, an dem sich Blau und das Braun des Getäfels mischen, und noch etwas Rot mitschwingt. Die harmonisierende Methode des Künstlers erscheint auf ihrer Höhe. Es sind wenige Farbenbasen, aus denen sich durch Legierung die Halbtöne herstellen, so daß die Farben, sobald sie ungebrochen einsetzen, nie überraschend, sondern allemal wohlvorbereitet kommen und nie stark aufeinanderstoßen, sondern allmählich an- und abklingend sich in einem harmonischen Wogen auflösen. Rembrandt tritt Pedal und läßt die Tonwellen sich durchdringen und die Töne ausschwingen. Burger drückt sich über das Verfahren so aus: Es seien vier Noten, mit ihren Kreuz- und B-Vorzeichen, in einer braunen Tonart, und alles ende ohne Disharmonie im Akkord von C, E, G, C. In diesem Farbengewoge stehen nun in wunderbarer Ruhe die Figuren mit ihrem warmen Fleischton, dem durchsichtigen Schwarz der Kleidung und dem scheinbaren Weiß der Kragen und Manschetten, die warmgelblich lasiert sind. Die Hände haben nicht durchaus physiognomischen Karakter; sie gelten als Farbenvaleurs, und bezeichnender Weise sind von den zwölf Händen der sechs Figuren nur fünf Hände sichtbar. Der Ausdruck geistigen Wesens ist also ohne Konkurrenz der Hände für die Köpfe gespart, doch nicht so, daß wie in der früheren Art Rembrandts auch das Hauptlicht für sie reserviert und kanalisiert würde. Stellt man sich die Nachtwache oder andere ältere Werke vor, so ist die Vergleichung der Lichtquanten sehr

lehrreich. Wo sind die leeren dunkelen Ecken, wo die dunkelen Resonanzflächen geblieben? Es ist nicht mehr so, daß die Figuren ein Fünftel oder die halbe Höhe der Bildfläche einnehmen, und ein großer verdunkelter Resonanzraum sie umgiebt. Statt der nächtigen Folie, statt des Geizens mit dem Licht, das die Erscheinung visionär und wunderbar macht, ein bis in alle Ecken sich verbreitendes, allbelebendes Licht*). Das Geheimniß des Unterschiedes kann man auch so aussprechen: das Problematische ist überwunden; das Licht als solches hat aufgehört, der Moloch zu sein, der alle anderen Interessen verschlingt, neben dem alles andere nur Vorwand und Gelegenheit bildet. Es herrscht jetzt eine große Aufrichtigkeit zwischen dem Künstler und der sachlichen Gegebenheit seines Stoffes; er malt diese Menschen ohne den Druck des Konfliktes, daß er sie irgendwie unschädlich machen müsse, um sie künstlerisch gebrauchen zu können. Daher denn das Aufregende, Rätselhafte, widerspruchsvoll Interessante, das wie ein Nimbus die Nachtwache umgiebt und ihr eine einzigartige Sonderstellung verleiht, einer ruhigen, tief wohlthuenden und ergreifenden Wirkung gewichen ist.

Ueber die unbegreiflich hohe Lebendigkeit der Bildnisse ist nur eine Stimme. „Sie scheinen zu leben und zu atmen und sehen so wirklich aus, daß neben ihnen die ganze Nachbarschaft von Kunstwerken kalt und leblos wird." (Smith.) „Pas un ne pose, ils vivent." (Fromentin.) „Die Züge dieser gewöhnlichen Gesichter sind so mächtig ausgedrückt, daß sie sich unvergeßlich ins Gedächtniß graben." (Blanc.) Wenn man an moderne Werke ähnlichen Inhalts denkt, wird man sich wundern, wie wenig Witz und billigen Kontrast Rembrandt aufwendet. Die Zuspitzung und Abstufung des physiognomischen Ausdrucks ist in bescheidenen Grenzen gehalten; nichts wird bühnenmäßig übertrieben; man glaubt durch einen Zufall Zeuge der wirklichen Szene zu werden, wie da eine Interpellation erhoben wird, und

*) Vosmaer 361: la lumière baigne assez également le tableau; il n'y a pas jeu de soleil comme dans la sortie des arquebusiers.

die Herren zwischen Verwunderung und Ueberlegenheit ohne Aufregung und Gestikulation, mit dem Zusatz von Phlegma, den diese Menschen nun einmal haben, Rede stehen. Schöne Männer im gewöhnlichen Sinn sind es nicht. Sie gleichen wahrhaftig nicht italienischen Heiligen und Engeln, in die sich die jungen Mädchen vom Fleck weg verlieben. Ihre Schönheit besteht darin, daß sie so ganz und ohne eine Spur von Pose bei der Sache sind, in diesem Augenblick an nichts denken als an dieses bestimmte Geschäft, das ihnen als Vorstandsherren obliegt, und auf dieser vollkommenen Sachlichkeit beruht die Wahrheit und dramatische Illusion des Eindrucks. Als man dem französischen Maler Millet die Häßlichkeit seiner Aehrenleserinnen (der berühmten Glaneuses des Louvre) vorhielt, gab er zur Antwort, hübsche Bäuerinnen seien nicht die richtigen Modelle für Personen, die das Holz im Wald sammeln, die Aehren in den Augustfurchen lesen und Wasser aus dem Brunnen schöpfen. Schönheit sei Wahrheit des Ausdrucks. Und ein anderesmal, als man ihn tadelte, daß er einer Mutter, die ihr Kind herzt, nicht ein schönes Madonnengesicht gegeben habe, wie es dem Publikum gefalle: solch unkünstlerische Gefallsucht zerstöre die Wahrheit der Empfindung. Die Mutter dürfe nur durch den Blick der Liebe zu ihrem Kind schön sein. Genau dasselbe würde Rembrandt geantwortet haben.

Es giebt keinen Künstler, in dessen Schaffen nicht Hebungen und Senkungen vorkämen. In den ganz großen Leistungen aber kommt die Gesamtmacht der Künstlerpersönlichkeit unwiderstehlich zum Ausdruck, und es ist vergebens, daß wir das Jahr und die Umstände nachrechnen, unter denen das Werk geboren ist. Denn seine Wurzeln greifen viel weiter und tiefer; sein Wuchs macht alle unsere künstlichen kritischen Einschachtelungen nach Manieren und Perioden zu Schanden. Die Wardeine der Tuchmachergenossenschaft sind nicht ein Werk der so und so vielten Manier Rembrandts, sondern sie offenbaren den ganzen Rembrandt. Die geistreiche Karakteristik und sachliche Beobachtung der frühen Bildnisse ist mit dem wonnevollen Tonbad der mittleren Zeit vereinigt. Durch den weichen Aether von Licht und Ton werden die Gestalten abgerückt, und mittels dieser magischen

Transsubstantiation verwandeln sie sich, die eben noch nüchtern und wirklich dasaßen und rechneten und debattierten, aus ihrer individuellen Zufälligkeit in Bilder dauernden Lebens und Seins. Unversehens öffnen sich dunkele Prospekte und ungemessene Räume, in die die Sonde von Rembrandts psychologischem Tiefblick erst in seiner Spätzeit hineinreicht, und wir verspüren das Wehen eines Geistes, der aus einer anderen Welt kommt und die Dinge mit einem anderen Maße mißt als dem scheinbar selbstverständlichen und einzig möglichen.

Die Bildnisse.

Das Porträtmalen war in Holland wie zu allen anderen Zeiten und Orten das bequemste Mittel des Malers, mit seiner Kunst Geld zu verdienen. Wenn von der Kunst verlangt wird, daß sie den Neigungen und Interessen des Publikums sich anpasse, so ist (vor Erfindung der Photographie) eines der stärksten und wirksamsten Anerbieten der Kunst gewesen, dem sterblichen Menschen durch das Bildniß Dauer und Unsterblichkeit zu verleihen. Mittels dieser Verheißung ist der Kunst immer am ersten die Wünschelrute zur Verfügung gewesen, die geschlossenen Taschen auch der Barbaren zu öffnen. Von dem Maler Kneller, einem der Nachfolger van Dijcks in der Gunst der englischen Gesellschaft, erzählt Houbraken die Aeußerung: die Historienmaler gäben zwar den Toten Leben; ihr eigener Name und Ruhm beginne aber meist erst zu leben, wenn sie selbst tot seien. Da wolle er lieber in Bildnissen die Lebenden malen und ihre Gunst ausbeuten. Freilich bedarf es, um aus dem Porträtmalen ein gutes Geschäft zu machen, dreier Dinge. Der Künstler darf nicht zu viel von seinem künstlerischen Gewissen behelligt werden, das immer nur zwischen den eigenen

Ueberzeugungen und den Wünschen, die von außen herankommen, Konflikte schafft. Zweitens muß der Maler schnell sein (solang die Photographie nicht ein gutes Teil der Vorbereitungen erledigt und die Langeweile des Modellsitzens abkürzt). Von Bartholomäus van der Helst sagt Sandrart: er war nicht allein gut und perfekt, sondern auch fix und hurtig und gewann damit viel Geld. Zum dritten endlich wird die Fähigkeit erfordert, diejenige Aehnlichkeit des Abbilds mit dem Vorbild herauszubringen, die wir heute photographische Aehnlichkeit nennen, und diese Fähigkeit besitzen erfahrungsgemäß minder Begabte häufiger als die Großen*).

Tritt man mit der Liste dieser drei für einen geschickten Porträtmaler erforderten Haupteigenschaften an Rembrandt heran, so darf man von dem Erfolg seiner Bildnisse nicht eben Großes erwarten. Als junger Mann mit dem gesunden Malhunger der Jugend hatte er jeden Bissen geschluckt und war für eine Weile der modische Porträtmaler von Amsterdam. Aber es machte ihm wohl kein Vergnügen, die Vernunft der Wirklichkeit in den Gesichtszügen eines jeden reichen Hinz und Kunz anerkennen und verewigen zu sollen. So ausgezeichnete und mit Liebe gemalte Porträts sich in der Reihe der Frühbildnisse finden, nach wenigen Jahren hört diese Thätigkeit auf oder wird sehr eingeschränkt, und Rembrandt verfolgt in aller Freiheit und Leidenschaft die Ziele, die seiner Kunst als die notwendigen erscheinen. Die sogenannte Nachtwache läßt erkennen, wie weit diese Ziele von den gewöhnlichen Erfordernissen der Bildnißmalerei abliegen, und in welche Schwierigkeiten der große Porträtauftrag dieses Bildes den Künstler verwickelt. Dennoch bringen die vierziger Jahre einen neuen Aufschwung seiner Bildnißthätigkeit, indem es ihm gelingt, durch typisierende Auffassung der Person seine neuen Ausdrucksmittel für die Bildnißaufgabe anwendbar zu machen. Es war aber deutlich, daß, während man die Köpfe und Figuren der dreißiger Jahre einfach als Porträts bezeichnen kann, die der vierziger Jahre schon ausgesprochene Rembrandtporträts waren von einer

*) Diesen Punkt findet man schon bei Félibien, entretiens sur les vies des peintres II 234 f. in der Biographie van Dijcks erörtert.

so gewollten und unterschiedlichen Sonderart, daß sie an einen bestimmten Geschmack appellierten. Auch wenn sie, woran nicht zu zweifeln ist, großen Beifall fanden, so wußte doch jeder, daß er, falls er sich von Rembrandt porträtieren lassen wollte, seine privaten Wünsche schweigen lassen müsse. So wenig wir von Rembrandts Lebensart wissen, so viel kann man bestimmt annehmen, daß er in Sachen seiner Kunst sehr eigensinnig und im Verkehr mit dem Publikum schwierig war und es immer mehr wurde.

Würde man sich aber von hier aus, was wohl manchem geschehen ist, zu der Konstruktion verführen lassen, Rembrandt als einen Idealisten hinzustellen, der schließlich alles aus der Tiefe des Gemüts gesogen und die Außenwelt nicht weiter respektiert habe, so wäre das eine vollständig irrige Meinung. Er war mit allen Organen seines künstlerischen Wesens viel zu sehr in die Wirklichkeit verliebt; für seine Figuren hat er unaufhörlich Studien gemalt, wie denn solche zumal aus den fünfziger Jahren in großer Zahl vorhanden sind, und die Bildnisse der Spätzeit, die in der zurückgehenden Arbeitskraft dieser Jahre die numerisch am stärksten vertretene Klasse seiner Schöpfungen sind, gehören zu seinen höchsten Leistungen. Er mochte in der Annahme solcher Aufträge wählerisch geworden sein, und man darf voraussetzen, daß es in vielen Fällen persönliche Beziehungen mannigfacher Art waren, die ihn zum Porträtmalen veranlaßten.

Die Anforderungen an Geduld und Zeit der Personen, die von ihm gemalt wurden, waren freilich nicht gering. Die Analogie fast aller Künstler würde vermuten lassen, daß auch er, mit zunehmender Leichtigkeit der Technik zur Primamalerei geführt, später schneller produziert hätte. Auch ist thatsächlich an Stelle einer fein ausführenden, die unteren Schichten deckenden und verschmelzenden Technik die Studienbehandlung mit stehen gelassenen Pinselzügen zur Vorherrschaft gelangt. Was aber den außenstehenden Malgenossen ganz rätselhaft blieb, war, daß dennoch seine Langsamkeit sich nicht in Schnellmalen verwandelte. Baldinucci ist hierüber sehr lebhaft und deutlich. Man könne einfach, schreibt er, nicht begreifen, wie es zugehe, daß Rembrandt bei seinem nicht verschmelzenden Verfahren (col fare di colpi)

so langsam arbeite und viel mehr Zeit und Mühe aufwende als irgend ein anderer Maler*). Bei dem großen Ruf, den er besaß, hätte er sehr viele Porträts malen können, aber da es allgemein bekannt gewesen, daß wer von ihm gemalt sein wolle, gute zwei oder drei Monate Modell sitzen müsse, so hätten wenige dazu Lust und Mut gefunden. Und nun folgt die Beschreibung seines technischen Verfahrens, worin die Ursache seiner Langsamkeit gefunden wird.

Endlich war wohl auch die Aehnlichkeit, wie sie Rembrandt gab, nicht durchaus die gewünschte. Hierüber ist neuerdings ein merkwürdiges Aktenstück mitgeteilt worden. Im Jahr 1654 hatte ein portugiesischer Herr in Amsterdam, Diego d'Andrada, sich bei Rembrandt das Bild eines Fräuleins bestellt, das scheint's auf Gastreisen in Holland war, das Porträt aber, als es abgeliefert wurde, weder im Karakter noch im Gesicht ähnlich finden wollen; daher er durch den Notar an den Künstler das Verlangen stellen ließ, er solle das Bild ändern und ähnlich machen oder behalten und das Handgeld zurückgeben. Rembrandt hat hierauf geantwortet, der Herr solle bezahlen oder „satisfactie" geben; dann wolle er die Entscheidung über die Aehnlichkeit dem Urteil des Vorstands der Künstlergenossenschaft anheimgeben**). Es ist wirklich sehr viel wert, daß hier endlich ein Dokument über diese Seite der Begabung des Porträtmalers vorliegt; denn aus den außerordentlichen Abweichungen unter den Selbstbildnissen des Künstlers oder unter denen seiner Frau Saskia, Unähnlichkeiten, die oft die Bestimmung zweifelhaft machen können, war kein Schluß zu ziehen, da man nie wissen kann, wie weit es Rembrandt im Einzelfall an Willen zur Aehnlichkeit gefehlt, und ob er sein Modell mehr als Anhaltspunkt für ganz andere künstlerische Zwecke als die der Porträtbildnerei benutzt hat. Zwei Zeichnungen***), die Teile des Bildes

*) Houbraken hebt hervor, daß Rembrandt später schneller gearbeitet habe. Dies wird im Verhältniß zu seiner früheren Art gesagt. Das absolute Urteil Baldinuccis über sein Maltempo erfährt hierdurch keinen Widerspruch.

**) Bredius in Oud Holland XVII (1899) S. 2 f.

***) Zeichnungen IV Nr. 196. Zweite Folge V Nr. 26.

der Wardeine der Tuchmacher wiedergeben und in erster Linie Versuche zur Gruppierung der Personen und zur Feststellung ihrer Haltung und Drehung zeigen, sind in den Gesichtern dem ausgeführten Bild ganz unähnlich, wo doch andere — man denke an die Karikaturisten der Witzblätter — oft mit drei Strichen die erkennbarste Aehnlichkeit hervorrufen. Mit der geringen Rücksicht, die der äußeren Aehnlichkeit gewidmet wird, hängt es weiter zusammen, daß Rembrandt in einem besonderen Punkt, wo es schwer verziehen wird, sich alle Willkür erlaubte. Einer der gewöhnlichsten Vorwürfe, die Porträtisten hören müssen, ist der, daß sie ihr Modell älter gemacht haben. Zu diesem Kapitel liefert das berühmte Bildniß des Jan Six einen schätzenswerten Beitrag. Das Alter des Dargestellten erschien Smith, einem Mann von Urteil, als ungefähr sechszig Jahre. Seitdem haben wir die Biographie von Six genauer kennen gelernt und können aus seinem Geburtsdatum und dem Datum des Bildes genau berechnen, daß der Mann damals nicht sechszig, sondern sechsunddreißig Jahre alt war. Man sieht daraus, daß grenzenlose Vorsicht geboten ist (die thatsächlich von der Kritik nicht geübt wird), im Fall ein Gemälde nicht datiert ist, aus dem mutgemaßten Alter der Dargestellten Schlüsse zu ziehen.

Mit alle dem besteht nun die Thatsache, daß Rembrandts Porträts zu allen Zeiten als die höchstgeschätzte und zweifellos anerkannte Klasse seiner Werke gegolten haben, wie denn schon de Piles und Houbraken mitten im Akademismus zugaben, daß die anerkannten Spezialisten des Porträtfachs durch Kraft und Lebendigkeit des Gesichtsausdruckes von Rembrandt geschlagen werden, und dies war auch Gersaints Meinung, dessen Herausgeber weiter bemerken, die glänzendste Seite von Rembrandts Kunst bildeten die Porträts, und sie überstrahlten fast durchaus die Bildnisse der besten Meister. Das allgemeine Urteil der Kenner und unser persönlicher Eindruck, der sich völlig im Bann dieser überzeugenden und mächtigen Spätwerke befindet, scheinen also darauf hinzuweisen, daß für die Vortrefflichkeit von Bildnissen doch ganz andere Eigenschaften den Ausschlag geben als Beifall und Annehmlichkeit des Bestellers und die oberflächliche Aehnlichkeit.

Man pflegt zu sagen, das gute Bildniß stelle etwas dar, das über der von Jahr zu Jahr wechselnden, über der von Stunde und Minute und von der Zufälligkeit der Beleuchtung abhängigen Aehnlichkeit stehe, den Karakter des Menschen. Da aber das Kunstwerk nur Sichtbares geben kann, dieses freilich unter Umständen als Vehikel, um Unsichtbares ahnen zu lassen, so fragt es sich, wie weit die Natur entgegenkommend vorarbeitet, das Geistige auf der Oberfläche der Gestalt sich ausdrücken zu lassen. Erfahrungen, Erlebnisse, die Jahre hinterlassen ihren Niederschlag in den Zügen und in der Haltung eines Menschen; aber der eine ist von Natur dickfelliger und nimmt den Druck des Stempels nicht so leicht an; der andere ist empfindlich und vielleicht elastisch wechselnd, und wieder ein anderer hat gelernt, sich beherrschen und sein Inneres verbergen. Zu diesen Schwierigkeiten der Erkenntniß tritt die einstweilen übersehene Vorfrage, ob es denn so etwas wie Karakter als Einheit überhaupt gebe, oder ob es nicht am Ende eine Gewohnheit unserer Erkenntnißmethode sei, zur Einheit der körperlichen Gestalt auch die Einheit der geistigen Persönlichkeit zu hypostasieren. Sollte das, was wir Karakter nennen, nicht ein künstlich abstrahierendes, hundert Dinge verschweigendes, zehn andere willkürlich unterstreichendes Resumé aus tausend zersplitterten Einzeläußerungen sein? Ist der Karakter vielleicht nur eine übereinkömmliche Abbreviatur, so hat nur die Geschichtschreibung die Macht, ihn im zeitlichen Nacheinander des Handelns und Schaffens in seinem wirklichen Wesen und Wirken zu zeichnen*). Auch die Poesie besitzt hier einen großen Vorsprung vor der bildenden Kunst, wie wir denn nur zu oft erfahren, daß, was uns in der Freiheit poetischer Phantasieanschauung entzückt, uns, sobald wir es durch die Maske eines Schauspielers auf der Bühne oder durch ein Werk der bildenden Kunst verkörpert sehen, Enttäuschung bereitet. Ein Hamlet, eine Mignon sind Schöpfungen der Poesie; die bildende Kunst ist arm, ihr Wesen zu erschöpfen, und dies ist der Grund, warum Illustrationen littera-

*) „Vergebens bemühen wir uns, den Karakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Thaten zusammen, und ein Bild des Karakters wird uns entgegentreten.“ Goethe.

rischer und poetischer Werke für den feineren Sinn so widerwärtig sind, da sie die Phantasie in Wahrheit nicht anregen, sondern lähmen. Wo wäre selbst die Christusfigur der bildenden Kunst, die dem, der das Evangelium liest, nicht arm erschiene? Daher denn die Kunst neben der Darstellung der Karakterfigur noch andere Mittel aufbietet, durch Handlung, durch Anschaulichmachen der Wirkung des Handelns Beziehungen zu schaffen, die die Mängel des Eindrucks ergänzen. Von den Einzelköpfen und -figuren, die man unter den Gemälden Rembrandts als Christusbilder bezeichnet, gehört wohl keines zu seinen großen Leistungen, und auch in den Szenen des Neuen Testaments, in deren Mittelpunkt der Heiland erscheint, ist immer das Ganze in seinem geheimnißvollen Zusammenspiel Träger der ergreifenden Wirkung. Selbst der Christus des Hundertguldenblattes würde herausgelöst nicht sehr bedeutend erscheinen. Auf der gewaltigen Radierung des heil. Franz im Gebet vor dem Kruzifix (B 107) ist das Haupt des Gekreuzigten im tiefen Schatten des Waldesdunkels; nur über seinen Körper fällt ein ahnungsvolles Licht. Man fühlt aber an der Andacht des betenden Heiligen, an dieser hingebenden Zwiesprache, welche Macht von der Gestalt am Kreuz ausgeht, die im Dunkel halb verschwindet.

All diesen Schwierigkeiten entgegen und die Grenzen, die hier der bildenden Kunst gezogen scheinen, überfliegend hat Rembrandt in den Bildnissen seiner Spätzeit Lebenstiefen durchschaut, Karaktere und Menschenschicksale geschildert, die zu den größten Wundern der gesamten Kunst gehören. Er hat sie als D i c h t e r erfaßt, und diesen tiefgreifenden Unterschied gegen die Bildnisse der Frühzeit, die sich enger an die Prosa der Wirklichkeit halten, muß man gegenwärtig haben, wenn man sie richtig würdigen will. Das Bildniß hat er zu einem Gefäß ergreifender Seelengeschichte gemacht*).

*) Dies ist ein Punkt, in dem sich Fromentin völlig versehen und verhauen hat. Der Absolutheit seiner Konstruktion zu Liebe hat er die Unterschiede der Perioden gänzlich verwischt und es fertig gebracht, das Bildniß des Martin Daey mit dem des Jan Six auf einer Linie zu behandeln.

Unter dem immer wiederholten Vorbehalt, daß wir bei dem Versuch, Rembrandt zu interpretieren, gewisse Prinzipien und Gesetze des Schaffens wahrzunehmen meinen, die so gewonnenen Formeln und Regeln aber in ihrem Gehalt und in ihrer Tragfähigkeit nicht überschätzen, wollen wir zunächst die prinzipiellen Punkte festzulegen unternehmen, an denen die Spätbildnisse von den früheren sich entfernen, um darnach ihre positiven Eigenschaften zu betrachten.

Wenn der junge Rembrandt Spiel und Reiz der Oberfläche der Dinge, ihre Bewegung bis zum Ausdruck des Hochmomentanen und flüchtig Vorübergehenden, der spätere Rembrandt dagegen die Zustände der Ruhe und die Seele der Dinge aufgesucht hat, so bestätigen die Bildnisse diese allgemeine Unterscheidung. Zuerst will er gern seine Modelle in irgend eine Handlung verflechten, die bei Doppel- und Gruppenbildnissen wie dem Schiffsbaumeister (s. o. S. 57 und 259) und der Anatomie des Dr. Tulp leicht zu finden war. Aber auch bei Einzelbildnissen sind alle Möglichkeiten ausgebeutet. Ein Herr, mit Schreiben beschäftigt, im Profil (von 1631, St. Petersburg, Rembrandtwerk I Nr. 50), dreht den Kopf fragend heraus, als wäre er eben unterbrochen worden, in seiner Art ein vorzügliches Werk (man meint dem Dargestellten am Mund anzusehen, daß er etwas an Kurzatmigkeit leidet); oder auch das Kasseler Selbstbildniß in der Sturmhaube (von 1634, Rembrandtwerk III Nr. 169) mit dem vorgedrückten Kopf und den gespannt geöffneten Lippen: in diesen Fällen wirkt die Drehung, das Vorschieben oder Zurückwerfen des Kopfes ganz momentan, wozu, wenn Hände da sind, die Gebärde treten kann, wenn die Figur als Kniestück oder ganz gegeben ist, weitere Bewegungsmotive, Aufstehen, Schreiten hinzukommen mögen. Aber diese Motive sind für den Ausdruck der Bewegung nicht einmal nötig. Lediglich durch Intensivierung des Blicks der Augen kann der Eindruck hervorgebracht werden, daß der Beschauer angefaßt, angeredet, daß mit ihm Fühlung ge-

sucht wird. Diese Mittel werden eigentlich alle später verschmäht. Nicht als könnten sie nicht ausnahmsweise noch einmal zur Verwendung kommen, wenn Gründe dafür vorlagen. Die zwei Porträtradierungen des Schreibmeisters Coppenol (B 282, 283, fünfziger Jahre) zeigen nochmals den herausgedrehten Kopf, einen Kopf rund wie eine Kegelkugel mit einem kanzleimäßig subalternen Ausdruck, mürrisch wie ein alter Pudel; aber vielleicht war es auch eine pudelhafte Treue, mit der er an Rembrandt hing. Der Knabe, der Schüler, der auf dem einen der beiden Blätter hinter dem Lehrer erscheint, ist wahrscheinlich von diesem so verlangt worden. Hier war nun nicht mehr Geist herauszubringen, als da war, und deshalb mag der Künstler zu dem alten Mittel der Belebung gegriffen und die Wendung des Kopfes beliebt haben. Das Motiv findet sich noch ein und das andere Mal. Im ganzen aber herrscht jetzt eine leicht modifizierte Frontstellung vor; wenn Hände da sind, werden die Arme gern durch Lehnen unterstützt, um die Hände fallen lassen zu können, oder sie bekommen eine mechanische Beschäftigung, oder die Nervosität der Finger wird durch eine Blume, ein Buch, ein Augenglas, das sie halten, bemeistert. Häufig dient das Sitzen der gewünschten Wirkung von Ruhe, und man hat bemerkt, daß auf drei Radierungen, die verschiedene Bildnisse geben, auf dem Haaring senior, Lutma und Tholinx (B 274, 276, 284) derselbe Sessel mit Löwenköpfen an der Rücklehne vorkommt. Es war das Atelierrequisit, in das die Modelle eingeladen wurden, sich zu setzen. Wenn Rembrandt früher die Gesichtszüge aufregte und spannte (das Studienblatt einer zuschauenden oder zuhörenden Menge, acht Köpfe von aufmerksamer Haltung, in den veröffentlichten Zeichnungen IV Nr. 195 ist hierzu ein vorzüglicher Beleg), so wünschte er nun, was hinter der körperlichen Form sich regte, auszudrücken, und mußte, um die Gemütskräfte sich sammeln zu lassen, jede äußerliche Geschäftigkeit und Bewegung ausschalten. Ein rechtes Normalporträt dieser Richtung ist der schöne Petersburger Greis, geradeaus und mit zusammengelegten Händen im Sessel sitzend, prachtvoll im Ton zwischen Dunkelgrün und Rotbraun; dazwischen hell beleuchtet das Gesicht von großer plastischer



122. Der Schreibmeister Coppenol.
Radierung.

123. Alter Mann. St. Petersburg.





124 Junge Frau (Hendrickje?) Paris

Wirkung; ein Ausdruck sorgenvoller Mutlosigkeit; schwielige Hände, die von Arbeit erzählen*).

Hand in Hand mit dem Zurückdrängen der dramatischen Bewegung geht die Einschränkung im Zulassen des Accessorischen. Wer das Interesse auf den geistigen Ausdruck und die Fülle des inneren Lebens sammeln will, darf den Beschauer nicht mit Kostüm und überhaupt mit Gegenständen beschäftigen, die sich mit selbständiger Anziehungskraft geltend machen. Darin lag wohl ein großes Abschreckungsmittel für Damen, welche, wenn sie die Inszenierungskünste so gar hoch schätzen, verraten, daß sie auf das Stück selbst kein übermäßiges Zutrauen haben**). Es ist schon einmal erwähnt worden, daß die Damen Rembrandts monochrome Art nicht liebten. Von einem der jüngeren holländischen Maler heißt es, in seinen Anfängen sei ihm der Rat erteilt worden, die weibliche Jugend ja in Lilienweiß und Rosenrot zu malen; da werde es ihm an Erfolg und Verdienst nicht fehlen (Houbraken III 169). Auf diesen Wegen war Rembrandt als Porträtist nie gewandelt; aber es gab doch eine Zeit, in den dreißiger wie in den vierziger Jahren, wo er gern die glatte, gedankenlose Jugend malte und Perlen, Bänder, Spitzen und Stoffe mit sichtlichem Wohlgefallen umschmeichelte. Und nun trete man in Erinnerung dieser weltlichen Eleganz und dieser reichen Toiletten vor das Frauenbild im Salon carré des Louvre (nicht datiert, fünfziger Jahre). Einerlei wer diese junge Frau ist (man pflegt in ihr jetzt Hendrickie, die kleine, aber hübsche Bäuerin aus dem Waterland oder Münsterland zu sehen, mit der Rembrandt seit dem Ende der vierziger Jahre lebte***): Sie hat

*) Schon um dieser Hände willen möchte ich die Erklärung als Philosoph Zeno, die Oud Holland XV (1897) S. 3 ff. vorgeschlagen worden ist, ablehnen. Die Anordnung der Manteldrapierung erinnert an den alten Haaring. Vielleicht ist der Kopf, Rembrandtwerk V Nr. 377 dasselbe Modell.

**) Es ist übrigens eine Anzahl Damenporträts der Spätzeit da. Die Dame mit dem Papagei; dann die alte Dame mit dem Taschentuch (London, National gallery); auch jüngere.

***) Es ist zu bemerken, daß die Beschreibung ihres Aussehens bei Houbraken möglicherweise den Bildern Saskias entspricht, von der Houbraken keine Kunde mehr hatte und deren Bilder er für die der zweiten Frau hielt.

Perlen in den Ohren, Perlenreihen am Handgelenk, einen Perlenhänger am Ausschnitt; alles andere aber, Spitzenpassementerie, Pelzwerk, Goldstickerei, geht nicht über das Stadium der Andeutung hinaus; es soll nicht aus dem Dunkel hervortreten, nicht mit der schlichten Schönheit des goldhaarumrahmten Gesichts, des Halses, kurzum der Gestalt selbst konkurrieren, die vom Licht liebkost wird. Immer bleibt, wenn man Rembrandt in der Nachbarschaft anderer Meister sieht, erstaunlich, wie gering sein Quantum belichteter Fläche ist; hier aber giebt der Beschauer seinem Verfahren Recht, und dieses Urteil wird unter den erschwerendsten Umständen von der Welt gefunden. Denn im Louvre klingt von der einen Seite die Mondscheinsonate von Leonardos Monalisa, von der anderen blickt Tizians Schöne mit den zwei Spiegeln (früher la maîtresse du Titien oder Alfons von Estes Laura Dianti genannt) herüber. Es ist merkwürdig, Tizian sieht gegen die Weichheit und Fülle des Rembrandttons, gegen die Mächtigkeit seines Lebens hart aus. Theophil Gautier hat das rund zugegeben; er entwirft eine begeisterte Schilderung von Rembrandts Frauenbild und nennt es une peinture sans rivale. Wenn Rembrandt in den vierziger Jahren die psychologische Spannung seiner Porträtköpfe herabstimmte, um aus Pelzen und Schmucksachen samt Figur eine harmonische Einheit zu gewinnen, so hat er sich seitdem entschlossen, alles Nebensächliche dem Gesicht unterzuordnen. Trug das Gesicht wie auf diesem Frauenbildniß nicht die Auszeichnung des Geistes, so mochte es durch jene Gewalt fesseln, die von lebensgewisser Jugend ausgeht.

Ueberhaupt kam Rembrandt nun von der drohenden Veräußerlichung zurück, die in der weitgehenden Rücksicht auf Schönheit der Bildwirkung lag. Erst seine Spätbildnisse haben jene geheimnißvolle Eigenschaft, die wir Intimität nennen, und die uns wie ein Shakespearescher Monolog in die Seele des Menschen blicken läßt. Für die Malerei entdeckt er nun, was aller italienischen Kunst verschlossen bleiben mußte. Vielleicht mit Ausnahme der Maler von Brescia und Bergamo (denen wir Lorenzo Lotto als Porträtmaler zuzählen mögen) sehen durchschnittlich italienische Bildnisse wie aus größeren Kompositionen herausgeschnitten aus; es sind Bilder, von Historien-

malern gemacht, mit einer Steigerung der Körperlichkeit ins Monumentale, als stünden alle diese Leute in der Oeffentlichkeit und auf einem Piedestal, wo man gesehen wird und sich demgemäß hält und benimmt. Es ist das Volk der Gasse und des Marktes, das sich so verewigen läßt, das die Häuslichkeit nur kennt, um zu schlafen und zu frieren, und dem erst das Eindringen moderner nordischer Gewohnheiten einen Begriff von häuslichem Behagen gegeben hat. Rubens und van Dijck halten sich in dieser Ueberlieferung; sie malen Menschen der Oeffentlichkeit; seien sie lebhaften, seien sie phlegmatischen Temperaments, oder seien sie von diplomatisch vornehmer Zurückhaltung, auf allen diesen Gesichtern liegt der Reflex der Geselligkeit. Rembrandt aber hat den Ausdruck des Innerlichen und Heimeligen für die Malerei gefunden; er zeigt uns Menschen, deren Gedanken und Empfindungen, aus dem Dämmerlicht der Stuben herausgewachsen, eine eigene Welt neben der „Welt" erraten lassen, und zwischen diesen beiden Welten scheinen die Gleise nicht allemal so gefugt zu sein, daß die Weichenstellung leicht zu handhaben wäre.

Die Intimität des Ausdrucks erscheint nicht wie etwas mühsam Beobachtetes und Erbohrtes, das sich in einer ängstlichen Technik verriete, sondern sie ist kraft einer mächtigen Intuition ergriffen und mit breit strömendem Fluß der technischen Mittel dargestellt. Ein und das andere Mal hat man vor Rembrandtschen Bildnissen den Namen Velazquez ausrufen hören, wobei freilich die ungeheure Verschiedenheit zwischen Begabung und Ausdrucksweise der beiden Meister unverrückt bestehen bleibt. Auch wird man finden, daß in den Bildnissen Rembrandt sich am ersten von der Uebertreibung des erwärmten braunen, die Sinne des Beschauers bezaubernden und betäubenden Tones losmacht. Feine graue Töne treten wie ein kühlender Luftzug herein und beruhigen die Temperatur. Im Louvre, wo die Bathseba Lacaze in Braungold gebadet in der Nähe des Bildnisses eines jungen Mannes, der einen Stock hält, hängt, wird man an diesem Meisterporträt der Spätzeit die Wohlthat der grauen Töne besonders dankbar gewahren. Indessen mag man angesichts der späten Bildnisse Rembrandts nicht gern lange von ihrer

Technik sprechen; denn ihre wesentliche Eigenschaft giebt sich darin kund, daß die Technik durchaus dem Gegenstand dient und für den Betrachter hinter dem Gegenstand verschwindet. Was nun dieser Gegenstand sei, und was der Künstler hauptsächlich auszudrücken trachtete, läßt sich im allgemeinen kurz so aussprechen, daß Rembrandt in diesen Bildnissen das Geistige habe darstellen wollen. Da der Geist vorzüglich dem Alter gehört, so war damit gegeben, daß er alte Menschen bevorzugt oder aber jüngere — dies sei mit allem Vorbehalt, den man in nicht ganz beweisbaren Dingen anbringen muß, ausgesprochen — älter gemacht und also vergeistigt hat. Hierbei wollen wir gern Goethes Umschreibung des Wortes Geist gebrauchen, der ihn in seiner malerischen, jeder begrifflichen Einengung ausweichenden Sprache der Spätzeit: das Vorwaltende des oberen Leitenden nennt.

Wir betrachten ein paar Porträtradierungen der fünfziger Jahre. Da ist der gelehrte Mediziner van der Linden (B 264), in der Führung der Hauptlinien von Armbiegung und Hintergrundsarchitektur ein Beispiel der Vorliebe für Komposition im rechten Winkel, die Rembrandt in jenen Jahren hegte; als Porträt sehr fein karakterisiert, das Gesicht von der eigentümlich temperamentlosen Impassibilität des Gelehrten, die Unterlippe „kritisch" vorgedrängt; das herabgezogene obere Lid des linken Auges giebt dem Blick etwas Prüfend-Ruhiges. Der Gesamtausdruck ist nicht ohne einen Anflug von Pedanterie. Dann der Kunsthändler und Verleger de Jonghe (B 272). Er ist im Lehnstuhl gezeichnet; die Hände, die in Handschuhen versteckt sind, hängen unbeteiligt herab und geben so der Person den Eindruck vollkommener körperlicher Ruhe. Doch ist der Oberkörper etwas nach vorn geneigt, in einer leisen Spannung, und der Blick beobachtet, als höre der Mann aufmerksam zu. Das kluge Gesicht hat eine kräftig-energische Nase, und die umrißlos verschwindenden Lippenränder geben diesem Gesicht eine große Geistigkeit. Deutlich ausgeprägte Lippen sind immer etwas wie Verräter der Sinnlichkeit. Es liegt etwas Unbestechliches, aber nicht Ungütiges in dem ruhigen Blick dieser Augen, wie von jemandem, der die Meinung und den Wunsch des anderen errät und durchschaut, dann aber vielleicht



125. Van der Linden. Radierung.

126. De Jonghe. Radierung.





127. Jeremias Decker. St. Petersburg.



128. Adrian van Rijn. St. Petersburg.

die Lippen zusammenpreßt und schweigt. Endlich der alte Lutma, der Goldschmied (B 276), dessen Kunst Rembrandt sehr geschätzt hat. In seiner Jugend war es gewiß ein lustiger, gutgelaunter, durchtriebener Kamerad, zu allen Streichen und Tollheiten aufgelegt. Seine sehr unklassische Kunst steckt voll übermütiger Laune. Nun ist er älter und hat ein Käppchen auf; in der Hand hält er ein Figürchen. Was ist nicht alles an diesem Bildniß zu lesen und zu erraten!

Angesichts der tiefen Wirkung der Spätbildnisse fragt man sich wohl, mit welchen Mitteln Rembrandt zum Ziele komme und ob nicht, neben der geheimnißvollen Macht seines Tiefblickes, andere, mehr äußerliche Mittel stehen, die der Analyse und wissenschaftlichen Erfahrung zugänglich sind. In der That sind solche vorhanden; sie beziehen sich auf die Behandlung der oberen Gesichtshälfte oder auch der Augen allein.

Sehr früh schon, da Rembrandt, um die Möglichkeiten des physiognomischen Ausdrucks zu studieren, das Licht auf einzelne Gesichtsteile, z. B. die eine Gesichtshälfte warf, begegnet auch der Versuch, Stirn und Augen durch die überragende Hutkrempe zu beschatten. Es war ein Spiel wie so viele andere Licht- und Schattenmöglichkeiten und erscheint als solches von der Frühzeit an durch alle weiteren Phasen. Endlich aber muß Rembrandt einen bestimmten Sinn damit verknüpft, das Symbol in diesem Schattenspiel enträtselt haben. In den Spätbildnissen kommt die Beschattung der Stirn- und Augenpartie zu häufig vor, als daß man nicht glauben sollte, er habe durch die Mystik dieses verhüllenden Mediums eine bestimmte Meinung ausgedrückt. Einen Verehrer, den Kaufmann und Poeten Jeremias Decker, hat er in einem Petersburger Gemälde so wiedergegeben, ein spätes Bild von 1666. Ein 56jähriger Mann von häßlichen Zügen; die etwas geschwollene Unterlippe giebt dem Mund etwas sehr Unschönes, und die Augen haben, was in Holland merkwürdig häufig ist, einen nervlos fischmäßigen Blick. Wir wissen, daß der Mann viel Leid und häusliches Unglück erfahren hat*), und so verstärkt der Schattenschleier den Eindruck

*) Jonckbloet, nederlandsche Letterkunde⁴, IV 115 ff.

eines Menschen, der manches durchgemacht hat und Ehrfurcht vor dem Unglück heischt. Ganz ähnlich ist das Bildniß von Rembrandts Bruder Adrian in der gleichen Sammlung (von 1654). Ein alter, gebrochener Mann; die Augen etwas schielend, die Lippen bitter zusammengepreßt, ein abgemagertes Gesicht, das unter dem Jochbein eine Höhle bildet. Die Melancholie des Eindrucks wird durch ein überfallendes Barett verstärkt, das wie ein umgekehrter Teller aufgestülpt ist und mit seinen niederziehenden Linien und dem Schatten, den es über die Augen herunter wirft, den deprimierenden Eindruck verstärkt. Diese verhüllten Augen haben etwas seltsam Schwermütiges und Sorgenvolles. Auch bei noch rüstigerem Alter (der Herr in der Sammlung Jusupof, St. Petersburg) geben sie dem Gesicht den Ausdruck tiefgehender Erlebnisse, die alle Harmlosigkeit verscheucht haben. Wenn vollends dieser Blick aus dem Dämmer eines ganz jugendlichen Gesichtes, das von rötlichen langen Locken umgoldet wird, dringt, hat er etwas unerklärlich Zauberhaftes*). Es sind Augen, die einem nachfolgen und zu denken geben, die aus dem Dunkel ihrer Beschattung heraus den Beschauer nicht eigentlich suchen, sich vielmehr vor ihm verstecken, als hätten sie ein Geheimniß zu hüten, das uns zur Teilnahme zwingt und erregt. Es kommt wohl vor, daß dasselbe Gesicht mit und ohne jene Verschleierung erscheint. Bei der Radierung des Dr. Cholinx (B 284) mögen es nicht unbeabsichtigte Verschiedenheiten des Abdrucks sein, je nachdem die Platte mit mehr oder weniger Farbe getränkt war, daß Stirn und Augen das eine Mal beschattet sind, das andere Mal nicht. Hier ist der Dargestellte ein noch kräftiger Mann, dazu einer von den Patriziern der Stadt, der Schwiegersohn des Bürgermeisters Tulp, den Rembrandt früher als Chirurgen gemalt hatte, und Schwager von Jan Six. Er hat eben im Lesen abgesetzt und blickt sehr überlegen über den Tisch heraus. Je nachdem man den einen oder den anderen Abdruck sieht, ist das Gesicht frei, oder es gleitet eine Wolke darüber, und dieser Unterschied

*) Der junge Mann bei Captain Holford, London (Londoner Rembrandtausstellung Nr. 82), zeitlich zum Kasseler Bruyningh gehörig.



129. Der alte Haaring. Radierung.



130. Greis. Dresden.

verändert den geistigen Ausdruck. Eine Manier ist indessen aus diesem Verfahren nicht geworden, und Rembrandt fährt fort, auch ganz beleuchtete Köpfe zu geben. Indessen wird man etwa bei dem alten Haaring (B 274) bemerken, daß die Absichtlichkeit des kanalisierten, für das Gesicht aufgesparten Lichtes gemindert, wenn nicht beseitigt ist. Ueber dem von vorn beleuchteten Kopf steht hinten eine zweite Lichtfläche (mehr Lichtfläche als Lichtquelle), ein Fenster. Unübertrefflich ist bei dem alten Mann ein Fragendes und Zitteriges im Gesicht ausgedrückt; von den sensibelsten Malern unserer nervösen Gegenwart ist vielleicht noch niemals ein so nervöser Ausdruck erreicht worden. Hierher gehört auch das Dresdener Greisenbildniß von 1654, das beste Stück der Spätzeit unter den Rembrandtschätzen dieser Sammlung. Ein prächtiger weißer Bart und ebenso stark beleuchtet das Gesicht, aber mit dem eigentümlich verwundeten Ausdruck, den Menschen tragen, die mit der Welt auch nach langen Jahren nicht haben fertig werden können.

Unter den Bildnissen seit der Mitte der fünfziger Jahre, und nicht nur an Bildnissen, sondern überhaupt an den Figuren dieser Periode begegnen indessen weit häufiger Köpfe, aus denen der Nerv vorübergehender Spannung mit allem Bewußtsein ferngehalten ist. Ein deutlich erkennbares System der Augenbildung dient diesem Zweck, und sein Kern ist die Unterdrückung des Augenlichts, des Lichts in der Pupille und Iris sowohl wie im Weißen des Auges, ein Verfahren also ähnlich wie in der antiken Plastik, wo niemals (vor der Diadochenzeit) die Pupille plastisch, d. h. mit Licht- und Schattenwirkung dargestellt worden ist, und in Folge dessen das Auge auf einige Entfernung (in welcher gemalte Augen nicht mehr wirken) nur als Schattentiefe, wie sie zwischen Nase und Augenbögen sich ergiebt, mitspricht. Allein, wenn Zwei dasselbe thun, braucht es nicht dasselbe zu sein. Die Antike, in ihrer Richtung auf Typisierung der Gestalt den geistigen Ausdruck nur an der Oberfläche fassend, hat den Kopf nicht als Herrscher der Gestalt, sondern im architektonischen Verhältniß des Aufbaus nur eben als Krone der Gestalt gebildet, und damit kommt vortrefflich und harmonisch überein, daß aus den

pupillenlosen Augen kein Blick, die Aufmerksamkeit absorbierend, uns fixiert, sondern daß der Blick dieser Augen sanft über uns wegzugleiten scheint. Umgekehrt hat nicht leicht ein moderner Porträtist und Figurenbildner den Blitz in der Pupille des Auges oder im Weißen sich entgehen lassen, da mit der anerkannten Vorherrschaft des Kopfes, des Geistes über den Körper in der christlichen Kunst der Akzent seelischen Empfindens recht eigentlich im Auge, im Spiegel der Seele, zusammengedrängt erscheint. Dies geht soweit, daß bei modernen Künstlern die Darstellung des Auges nicht nur den Körper, sondern auch beinahe den Rest des Gesichtes überflüssig zu machen sich einbildet. Rembrandt folgt in der Handhabung des Augenlichtes bis zu seiner späten Zeit dem allgemeinen Beispiel. Dann aber tritt etwas Neues auf. Indem er sich von der Darstellung des Vorübergehenden dem Dauerzustand tiefer beseelten Ausdrucks und der vollendeten Durchgeistigung der Züge, die von den Interessen und Geschäften des Tages nicht mehr berührt werden, zuwandte, mochte ihn der Einzelakzent der Augen zu heftig dünken; er begann, das Gegenteil lebhafter Erregung und der Konversation mit der Außenwelt zu suchen; er gab dem Blick etwas nach innen Gezogenes, Unnervöses, Tiefes und Abgründliches. Das Licht im Auge ward unterdrückt, und dies wird das Hauptmittel des Künstlers, dem Auge jene geheimnißvolle Macht zu geben, daß es wie ein dunkeles Chor der Seele erscheint. Die so behandelten Köpfe erhalten das, was Fromentin, ohne es näher zu analysieren, l'accent de l'autre monde qui rend la vie réelle presque froide et la fait pâlir — nennt. Nicht wie aus der Wirklichkeit sieht dieser glanzlose, aus Abgründen und Fernen dringende Blick uns an, sondern wie aus einem Zauberspiegel, aus überirdischen Weiten, und wie aus dem Land der Seelen, von dem kein Wanderer wiederkehrt, und dessen Dortsein nichts zum Dasein zurück entläßt. Das Erschütternde dieser Wirkungen ist nicht zu beschreiben.

Unter Shakespeares späten Stücken ist eines, und in diesem eine Episode, die ein Gefühl davon geben mag, um den Ausdruck welcher Dinge es sich handelt. Es ist ein Stück mit mehreren, kühn durcheinandergeflochtenen und

in der eiligen Kürze reiffter Technik skizzierten Handlungen, die in die älteste Zeit Englands verlegt sind, Cymbelin. Auf der einen Seite die Römer, das Volk der Eroberung, auf der anderen der britische Hof, an dem Schönheit voll innerer Bosheit und Herrschbegier, Verleumdung, Gift und Haß, Leichtgläubigkeit und blinder Eifer verblendeter Leidenschaft, Roheit und Lüge ihr Werk treiben. Nirgends gilt echtes Wesen; Schein und Ansehung der Person regieren. Das ist die Welt, die den Bösen fördert und für Treue schlimmen Lohn zahlt. Ein Edler des Königs, Belarius, ist durch ungerechten Urteilsspruch geächtet worden — diese Gestalt ist von Shakespeare frei erfunden —; darauf raubt er die zwei kleinen Knaben des Königs und verbirgt sich mit ihnen in der Einsamkeit der Felsenhöhen und Wälder von Wales. In reiner Natur erzieht er die Kinder zu Tüchtigkeit und Ehrfurcht, fern von allen Menschen und der Verderbtheit der Welt. Es ist kein Paradies; denn der Tod tritt herein, wenn auch mild verklärt durch Gesang und Blumen . . .

Fürchte nie mehr Donners Krach
Noch die dräu'nden Wetterstrahlen,
Fürchte nie mehr Spott und Schmach,
Nun vorbei sind Freud' und Qualen.

Wie in wundersam heiliger Stille das Zusammensein dieser Weltflüchtigen und Weltfremden geschildert ist, des müden Alters und der unverdorbenen, hoffnungsseligen Jugend, wozu die verfolgte Unschuld holder Weiblichkeit in der Gestalt der (als Jüngling verkleideten) Imogen den Kreis schließend hereintritt, dies atmet inmitten von Vergänglichkeit und Schein eine Stimmung des Friedens, der nicht von dieser Welt ist. Und diese Unterströmung pessimistischer, ja religiöser Färbung bricht aus allen Verwirrungen und Verwickelungen schließlich hervor: Gnade ist das Wort für alle*).

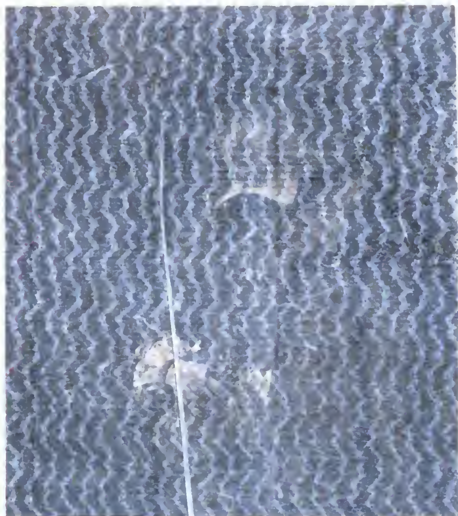
*) „Pardon 's the word to all“.

Etwas von seelischer Freiheit und Darüberstehen, von solchem Hauch des Jenseitigen ruht wohl auch auf den Spätwerken Rembrandts. Es ist das Ergebniß von Alter und Erfahrung eines Mannes, der alle Höhen und Tiefen durchmessen hat. Man nennt es Reife; es ist aber das Ende unserer Weisheit.

Auch den Bildern der Jugend hat Rembrandt in diesen Jahren den Geist seiner müden Einsicht aufgeprägt; sie bekommen dadurch den Anschein, als seien sie früh gealtert. So ist die Radierung des jungen Haaring (B 275), so die Wunderwerke der gemalten Bildnisse des Jan Six (Sammlung Six in Amsterdam) und des Nikolas Bruyningh (Kassel). Die Daten sind 1655, 1654, 1652*).

Der sogen. Bürgermeister Six war damals, als das Bildniß entstand, noch nicht Bürgermeister, sondern Kommissar, d. h. Vorstand einer der subalternen Judikaturen der Stadtverwaltung, wie sie das Standesamt, die Konkursbehörde u. s. w. waren. Er hat nach dieser Zeit noch 46 Jahre gelebt, und so lang man das nicht wußte, war es begreiflich, wenn Smith den 36jährigen nach dem Augenschein des Bildes auf einen 60jährigen schätzte. Auf dem Gemälde hat Six den Hut auf dem Kopf, zieht die Handschuhe an und ist im Begriff, auszugehen. Ein roter Mantel ist über die linke Schulter geworfen, und diesem stärksten Farbenton entspricht als Gegengewicht die Neigung des Kopfes nach der entgegengesetzten Seite. Auf dem Mantel sitzen Goldborten und Litzen; der Rock darunter ist grau, mit etwas eingemengtem Gelb. Die koloristische Harmonie beruht wieder darauf, daß die Töne legiert sind, und einer zum anderen überleitet. Im übrigen ist freilich von dem Schneiders- und Goldarbeiterinteresse, mit dem früher die Accessorien von Kleidern und Schmuck behandelt worden sind, wenig mehr zu sehen.

*) Erstaunlich sind neben den Bildnissen all dieser stark reflektierenden Menschen die prachtvollen einfachen Knabenbildnisse, in denen man den Sohn Rembrandts, Titus, zu finden glaubt. Diese Stücke im Besitz von Earl Spencer, Earl Crawford, R. Kann, gehören in die Zeit um 1655. Von den schönen Kindern auf dem Kasseler Jakobssegen war schon die Sprache.



Jan Six. Amsterdam. Sammlung Six

[illegible] zu bestehen, von solchem Hauch des [illegible] wohl [illegible] auf den [illegible]werken Rembrandts. Es ist das [illegible] von Alter und Erfahrung [illegible] Mannes, der alle Höhen und Tiefen durchmessen hat. Man nennt es Reife: es ist aber das Ende [illegible] Weisheit.

Auch den Bildern der Jugend hat Rembrandt in diesen Jahren den [illegible] seiner [illegible] Einsicht aufgeprägt; sie bekommen dadurch den Anschein, als seien sie früh gealtert. So ist die Radierung des jungen Haaring (B 275), so die Wunderwerke der gemalten Bildnisse des Jan Six (Sammlung Six in Amsterdam) und des Nikolas Bruyningh (Kassel). Die Daten sind 1655, 1654, 1652*)

Der sogen. Bürgermeister Six war damals, als das Bildniß entstand noch nicht Bürgermeister, sondern Kommissar, d. h. Vorstand einer der subalternen Judikaturen der Stadtverwaltung, wie sie das Standesamt, die Konkursbehörde u. s. w. waren. Er hat nach dieser Zeit noch 46 Jahre gelebt, und so lang man das nicht wußte, war es begreiflich, wenn Smith den 36jährigen nach dem Augenschein des Bildes auf einen 50jährigen schätzte. Auf dem [illegible] hat Six den Hut auf dem Kopf, zieht die Handschuhe an und ist [illegible] roter Mantel ist über die linke Schulter ge[illegible] Farbenton entspricht als Gegengewicht der [illegible] der entgegengesetzten Seite. Auf dem Mantel [illegible] der Rock darunter ist grau, mit etwas [illegible] koloristische Harmonie beruht wieder darauf, daß die Töne [illegible], und einer zum anderen überleitet. Im übrigen ist freilich von dem Schneiders- und Goldarbeiterinteresse, mit dem früher die Accessoires von Kleidern und Schmuck behandelt worden sind, wenig mehr zu sehen.

*) Erstaunlich sind neben den Bildnissen [illegible] reflektierenden Menschen [illegible] einfachen Knabenbildnisse, in [illegible] den Sohn Rembrandts, Titus [illegible] glaubt. Diese Stücke im Besitz von [illegible] Earl Crawford, R. Kann, [illegible] um 1655. Von den [illegible] dem Kasseler Jakobssegen war [illegible] die Sprache.



Alles ist summarisch behandelt, aber keineswegs unfertig. Die Dinge sind genau so weit gebracht, bis sie die nötige Wirkung thun. Wer sich davon überzeugen will, daß nichts unvollendet ist, braucht nur die Knöpfe am Rock unter einander zu vergleichen; alle sind sie in Farbe und Glanz verschieden behandelt, und je nach der Wölbung des Rocks über der Brust einer rötlich, einer weißlich schimmernd und ein dritter matt. Von den Händen sagt Smith, in der Nähe gesehen, seien sie mit einem halben Dutzend Pinselstrichen erledigt, und darin offenbare sich eine so erstaunliche Sicherheit, daß sie jedem Kenner Verwunderung und Bewunderung errege. Die Handschuhe ist Six, wie gesagt, im Begriff, anzuziehen; eine Hand ist bloß, die andere ist schon in den braungrauen Handschuh geschlüpft, und die kleine Anstrengung bewirkt (wie Smith richtig beobachtet hat), daß der Kopf sich etwas nach vorn neigt. Uebrigens ist die Bewegung der Hände völlig mechanisch, und der Mann befindet sich mit seinen Gedanken ganz anderswo als bei der Toilette. Da der Beschauer das fühlt, wendet sich sein Interesse sofort dem Gesicht zu. Diese Züge scheinen die eines älteren Mannes, und es mag hier wiederholt werden, daß Rembrandt sicher frei mit der Gegebenheit des Modells geschaltet hat, um den seelischen Ausdruck, den er wollte, herauszubringen. Kleines Schnurrbärtchen und Mücke, rotblondes, langes, fast seidiges Haar*), das etwas nach dem Rot des Mantels gestimmt ist. Auf die Stirn wirft die breite Hutkrempe ihren Schatten; weiter abwärts liegt volles Licht auf dem warmen Ton des Gesichts. Der Ausdruck ist ein Denken an allerhand Dinge, aber kein Nachdenken und Ueberlegen, das auf einen bestimmten Punkt gerichtet zu einem Entschluß führte. Will man sich eines ebenso berühmten italienischen Kunst-

*) Dieses seidige Haar begegnet auf dem Bildniß eines jüngeren Mannes wieder (Rembrandtwerk V Nr. 368 im Besitz von Herrn Henderson, England), das die Bezeichnung Six führte, welche aber von den Kritikern der Londoner Rembrandtausstellung abgewiesen wurde. Es ist ein Bildniß ersten Ranges, und möglicherweise früher zu datieren als um 1652. Für die Identifikation mit Six scheint mir ausgeschlossen, daß man von dem Bildniß von 1654 im Sixschen Besitz ausgehe, weil ich nicht an dessen starke Aehnlichkeit glaube. Mit der Radierung B 285 ist dagegen mannigfache physiognomische Berührung.

werkes erinnern, des Pensieroso von Michelangelo in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz, so wird man die Unterschiede in der Schilderung geistiger Abwesenheit deutlich erkennen. Michelangelo hat den Zustand des Nachdenkens gegeben, der der Th a t vorangeht; der körperliche Ausdruck ist der der Spannung, wie das Unbequeme der Haltung, besonders an der gedrehten rechten Hand, entscheidend beweist. Binnen kurzem wird das Ueberlegen am Ziel sein, die körperliche Haltung wird sich ändern, und der Entschluß wie ein elektrischer Funken herausspringen*). Dagegen hat Rembrandt alles Körperliche nahezu ausgehängt und in Passivität versetzt. Die Seele dieses Mannes ist voll von Bildern, und die Vision all dieser Dinge kann man von seinem Gesicht ablesen. Er will unter die Leute gehen, vielleicht aufs Rathaus: da ziehen wie im Traum alle die Menschen an ihm vorüber, mit denen er regelmäßig zu thun hat; er hört sie reden und hört daneben ihre geheimeren Gedanken und Interessen, von denen sie nicht sprechen. Und wie es so vor ihm „menschelt", da tritt ein überlegenes, etwas melancholisches Lächeln in seine Augen; etwas Weltfremdes und ein bitteres Durchunddurchsehen spielt über seine Züge, und ein Ansatz mitleidiger Güte wie eines Unbeteiligten und Darüberstehenden mengt sich hinein, als Ganzes ein Gemisch von Ausdruck, das in dieser Unerschöpflichkeit wohl in keinem zweiten Porträt der Welt wiederbegegnet.

Diese träumende Halbreflexion, die keinen Faden der Gedanken spinnt, sondern sich in Erinnerungen und Betrachtungen treiben läßt, kehrt auf dem zauberhaftesten aller Rembrandtporträts, das Deutschland besitzt, auf dem Kasseler Bruyningh wieder. Aus tiefem Dunkel blickt uns diese lebensgroße sitzende Gestalt an; lux in tenebris; nur das Gesicht ist beleuchtet;

*) Herman Grimm hatte das anders und, wie ich glaube, falsch verstanden. Der Ausdruck des Pensieroso schien ihm „ein Brüten ohne Ende", ein „Versinken in ein unbestimmtes Gefühl". (1863.) Hiergegen hat, was jetzt wohl lange vergessen ist, Schnaase heftigen Widerspruch erhoben und den Ausdruck als „Konzentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand, Ueberlegung, die der That vorangeht" interpretiert. (Wiener Rezensionen und Mitteilungen III 189, Jahrgang 1864.) Justi, Michel Angelo S. 380 f., hat je nach Front- und Seitenansicht beide Auffassungen zugelassen.



Nikolas Bruyningh. Kassel.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

werkes erinnern, des Pensieroso [illegible] in der [illegible] von S. Lorenzo in Florenz, so wird man die Unterschiede [illegible] Schilderung geistiger Abwesenheit deutlich [illegible]. [illegible] den Zustand des Nachdenkens gegeben, der die That [illegible] körperliche Ausdruck [illegible] der Spannung, [illegible] besonders in dem gedrehten [illegible] entscheidend [illegible] kurzer [illegible] das [illegible] körperliche [illegible] wird sich [illegible] der Entschluß [illegible] Funken [illegible] Rembrandt [illegible] nahezu au[illegible] Die Seele [illegible] voll [illegible] Dinge [illegible] seinem G[illegible] Er will unt[illegible] gehen [illegible] Traum [illegible] an ihm [illegible] mit denen [illegible] zu thun hat; [illegible] und [illegible] ihre [illegible] Gedanken und Interessen [illegible] von denen [illegible] nicht sprechen. Und [illegible] vor ihm menschelt [illegible] ein überlegenes, etwas [illegible] Lächeln in seine Augen, etwas Weltfremdes [illegible] Durchsehen spielt über seine Züge, und ein H[illegible] [illegible] Unbeteiligten und Darüberstehenden [illegible] Mensch von A[illegible] dieser Unerschöpf[illegible] [illegible] wiederbegegnet [illegible] [illegible] Faden der Gedanken spinn[illegible] [illegible] treiben läßt, kehrt auf dem [illegible] alle [illegible], das Deutschland besitzt, auf dem [illegible] Aus tiefem Dunkel blickt uns diese lebens[illegible] [illegible] in [illegible]; nur das Gesicht ist beleuchtet;

*) [illegible] hatte das andere [illegible], wie ich glaube, falsch verstanden. D[illegible] Ausdruck [illegible] schien ihm „ein Brüten ohne Ende", ein „Versinken in ein un[illegible] [illegible] (1863.) Hiergegen hat, was jetzt wohl lange vergessen ist, Schn[illegible] heftig [illegible] erhoben und den Ausdruck als „Konzentration der Seele auf einen [illegible] [illegible] Ueberlegung, die der That vorangeht" interpretiert. (Wiener [illegible] Mitteilungen III [illegible] Jahrgang 1864.) [illegible], Michelangelo S. 380 [illegible] [illegible] Seitenansicht beide Auffassungen zu[illegible].



ein schwaches Licht fällt auf die rechte Hand. Die Fülle der wirren langen Locken, die zwischen Blaubraun und Rötlich schimmern, giebt ihm etwas Genialjugendliches; aber es fehlt das harmlose Dasein, wie es auf dem Wiener Bild des lesenden jungen Menschen auf den Zügen sich ausprägt. Die Gestalt hat sich auf die eine Seite des Sessels geschoben und ist so herausgedreht gleichsam hängen geblieben; der Mund ein weniges geöffnet. Der Ausdruck ist wie eines Menschen, der krank gewesen ist und ins Grab geblickt hat, nun aber in jenem dumpfen Lebensdrang das Licht genießt, wie die Pflanzen zum Licht sich heben. Ein überstandenes Leiden, über das wie der Strahl einer lebenerhaltenden Kraft ein Lächeln aufgeht. Dieses rätselhafte Lächeln, mehr der Augen (die hier etwas schielen) als des Mundes, ist es, was man nie vergißt.

Ein Lächeln dieser Art taucht in Rembrandts Bildnissen und Figuren selten auf; nie begegnet es in der langen Reihe von Selbstbildnissen, die Rembrandt von sich gemalt oder radiert hat. Rembrandt lächelt nicht. Natürlich fallen diejenigen Bildnisse außer Betracht, in denen der Meister sich selbst als Modell für das Studium des physiognomischen Ausdrucks benützt hat. Diese lachenden Rembrandts der frühen Zeit sind Ausdrucksköpfe, und ein Spätselbstporträt dieser Art (bei Herrn von Karstanjen, Berlin) „fällt in seiner Auffassung ganz aus dem Rahmen aller späteren Bildnisse heraus" *). Lustigkeit ist kein Gemütszustand Rembrandts; sein Lachen — fast jeder macht vor dem Dresdener Doppelbildniß mit Saskia die gleiche Beobachtung — hat etwas Gewaltsames, fast Grinsendes **) und entspricht nicht seiner unruhigen, stöbernden und grübelnden Sinnesart.

Die Selbstbildnisse Rembrandts sind durch ihre Zahl einzig in der gesamten Malerei. Aneinandergereiht bilden sie eine Art Selbstbiographie, die man mit den merkwürdigsten Erscheinungen dieser Gattung, wie sie in der Litteratur von Augustin bis zu Rousseau und Goethe begegnen, vergleichen könnte. Bei der rein künstlerischen Gesinnung, in der Rembrandt

*) Bode, Studien S. 544.

**) Man sehe auch die Bemerkung Vosmaers [1], p. 133.

sich selbst malte, haben sie den Wert unbefangenster Zeugnisse; indem sie zeitlich getrennt und vereinzelt nebeneinander stehen, werden sie als Dokumente jenen litterarischen Werken teilweise überlegen, bei denen Geschlossenheit und Zusammenhang der Kunstform notwendig die Porträtauffassung beeinflussen.

Das Gesicht Rembrandts nannte schon Baldinucci „faccia brutta e plebea". Bartsch spricht von „physionomie commune, air grossier et malpropre". Jakob Burckhardt hat vom Selbstporträt des Palastes Pitti (das den dreißiger Jahren zugehört) geurteilt, es sei ein „gemeines" Gesicht*), und Charles Blanc tröstet, dieses Gesicht sei schön, wie Rembrandts Werke schön seien, durch den Ausdruck. Die Nase ist in der That von einer Vulgarität, wie sie dem Schönheitssinn der Alten als Zeichen befangensten „Barbarentums" erschienen wäre. Der junge Rembrandt bringt sie nicht ohne Witz zur Geltung, besonders wenn er sich den kecken, herausfordernden und draufgängerischen Ausdruck giebt. Die Stirn ist breit und leicht gewölbt, die Augen klein und lebhaft, der Mund sehr bestimmt, das Kinn sinnlich, aber nicht sehr energisch vorgebaut. Von einem und dem anderen der Selbstbildnisse der ersten und mittleren Periode ist schon in früherem Zusammenhang die Sprache gewesen. Mit allerlei Maskerade und mit Beleuchtungskünsten posselt er an sich herum. Unter den zwei Berliner Selbstporträts ist das mit dem Barett, das einen Schatten über Stirn und Augen giebt, und dem bläulichen Halstuch, das sich fein zwischen Gesicht und Pelz hereinlegt, ein sehr schönes Bild geworden. Je weiter er sich der mittleren Phase des goldenen Tons nähert, um so besser stimmt sich das Gesicht mit goldenen Ketten, Pelz und Barett zu distinguierter Wirkung zusammen. Dann aber setzt die Spätperiode ungeheuer mächtig mit der Radierung von 1648, Rembrandt, am Fenster zeichnend, ein (B 22). Im ersten Zustand erscheinen Papier und Hände als Hauptlicht ausgespart; zugleich wird durch höchst

*) In der ersten Ausgabe des Cicerone S. 1021. Komischer Weise ist ihm dieses Urteil in den späteren, von anderer Hand besorgten Ausgaben des Cicerone konfisziert worden, als läge darin etwas Despektierliches.



131. Rembrandt zeichnend. Erster Zustand der Radierung.



132. Dasselbe. Zweiter Zustand.

energische Grabstichelarbeit ein starkes Relief erzielt, womit die Gestalt nach vorn gedrängt wird und eine übermäßige Plastik erhält. Der zweite Zustand zeigt, wie Rembrandt durch gleichverteilte Schattenanwendung die Figur zurückschiebt. Hier ist nun kein Federbarett mehr und keine Kette um des Schmuckes willen; er hat einen Hut auf (weil die Haare des Scheitels sich zu lichten anfangen, und weil vom Fenster mit der Helle auch Kühlung kommt), und das einfachste Hausneglige an. Der Schnurrbart ist ohne jede Koketterie kurz gehalten; das Gesicht ganz Beobachtung und Spannung. Seltsam, daß man hinzusetzen möchte: dieser Rembrandt ist auch schöner und vorteilhafter als der Geputzte mit seinem frisierten Bärtchen und seinen Toiletteschmeicheleien; die hundemäßig breite Nase fällt vor der geistigen Energie kaum mehr auf, die sich in der Unerbittlichkeit durchdringender Forschung und Diagnose ausspricht. Die ganze Umgebung, Tisch und Wand, alles scheint den Atem anzuhalten; es giebt keine Reize und Witze des undulierenden Tonspiels; nichts als vollkommene Ruhe und erwartende Stille. Wie auf der Radierung von Six (siehe S. 354) die völlige Versenkung des Gelehrten in Denken und Sinnen, so ist hier der Künstler dargestellt, der ganz in Sehen und Beobachten aufgeht. Es ist nur eine Seite von Rembrandts Begabung; aber sie ist hier fast protokollarisch und urkundlich festgestellt. Der Poet ist eliminiert. In diesem kühlen Blick mag man etwas Herzloses finden, als wäre die Welt ein großer Seziertisch, an dem man die Formen studiert. Rembrandt — und das ist bei dem tiefpoetischen Zug seiner Kunst sehr merkwürdig — hat nicht jene großen, scheinbar nach innen gewandten, wie auf Visionen gerichteten Augen der Poeten, die Märchen erzählen und die äußere Welt vergessen, sondern den Beobachterblick, der ihn bis ins Alter nie verläßt. In solchen ganz mächtigen Naturen erscheint diese Fähigkeit und dieser Zwang wie ein Gegengewicht, das dem Reichtum der Phantasie gesetzt ist, daß sie nicht zur Phantastik sich verliere. Die Schärfe dieses Blickes erweicht sich auch auf den Spätbildnissen nicht; nur wird sie von Empfindungen einer anderen Ordnung begleitet, deren Zusammenhang mit Rembrandts Schicksalen wir nur ahnen können.

Die Selbstbildnisse der fünfziger und sechsziger Jahre gehören zu den ergreifendsten Stücken aller Porträtkunst der Welt. Von der Herabdämpfung des psychologischen Ausdrucks im Interesse der Bildwirkung ist Rembrandt nun längst zurückgekommen; wir dürfen nun, da ein Gott „ihm gab, zu sagen, was er leide", das Aeußerste seelischer Empfindung erwarten. Das Kasseler Bild mit vom Barett beschattetem Obergesicht zeichnet sich noch durch einen Zug wohlwollender Freundlichkeit aus und stimmt insofern mit der Aussage Baldinuccis, der die bontà des Meisters rühmt (Rembrandtwerk V Nr. 349). Dann folgt als stehende Halbfigur ein Wiener Bild, sehr ernst, und, in dem gewaltigen, fast misanthropischen Ausdruck noch gesteigert, eine andere Halbfigur, deren Kopf wie eine Kohle aus dem Dunkel leuchtet (1659, Duke of Buccleuch). Das überlebensgroße Porträt beim Earl of Ilchester haben wir absichtlich in anderem Zusammenhang (oben S. 399) besprochen; denn hier handelte es sich mehr um eine breitwirkende Studie als um den Ausdruck des Gesichts; auch steht die pagodenhafte Wirkung dieses Bildes nicht recht mit dem etwas ängstlichen Blick der zugekniffenen Augen in Uebereinstimmung. Für sich steht auch das durch die Ausstellungen in Amsterdam und London zu so großem Ruhm gelangte Bildniß im Besitz von Lord Iveagh, das ich hauptsächlich wegen der noch besser erhaltenen Züge (die von 1660 ab eine Veränderung erleiden) noch dem Jahr 1659 zuweisen möchte. Rembrandt mit Malstock, Palette und Pinseln in der linken Hand, doch so, daß die Hände im Dunkel fast unsichtbar werden und verschwinden. Fast wäre dieses Stück als ein Repräsentationsbild zu bezeichnen; es ist von einer für diese Jahre ganz ungewöhnlichen, hohen Tonschönheit und Vollendung, und wenn man es im einzelnen der Gesichtsteile mit den anderen Bildnissen vergleicht, so zeigt sich, daß Rembrandt etwas geschmeichelt, d. h. Falten wie die starke Vertikalfalte an der Nasenwurzel unterdrückt und nur die Hauptfalten von der Nase zu den Mundwinkeln stehen gelassen hat. Wundervoll ist auch das silberweiße Haar, das sich unter der Mütze zu beiden Seiten hervordrängt. Neben dieser Verschönerung der Greisengestalt wirkt die Veränderung der Züge von hier ab um so auffälliger. Sie ist

eine doppelte. Einmal stellt sich mit dem Nachlassen der Spannmuskeln des Auges das Bedürfniß ein, die Augen mit einer gewissen Gewaltsamkeit aufzureißen, wenn es zu beobachten gilt, oder die Augen sind überquellend schlaff, und zweitens verlieren auch alle anderen Formen ihre Straffheit; das Gesicht wird schwammig, wie aufgeschwemmt, was sich schon in dem Iveaghporträt ankündigt, derart, daß das Konstruktive der Schädelform gleichsam zugehängt und verflaut erscheint. (Bildniß bei Lord Kinnaird, wo Rembrandt sich noch einmal mit einem Dolch und einem hebräischen Buch maskiert, 1661 datiert; weiterhin Louvre, 1660; London, National Gallery; Florenz, Uffizien). In den spätesten Porträts scheint ein etwas fataler Zug von Freundlichkeit hereinzuspielen, wie er dem Mann eigentlich fremd ist und den Beginn eines troddelhaften Greisentums bezeichnet (das Bild bei Sir A. W. Neeld). In der Malerei freilich ist bis zuletzt kein Nachlassen zu spüren. Im einzelnen geben diese Bildnisse weitere Beiträge zu dem, was früher über die Akzentlehre von Rembrandts Spätwerken gesagt worden ist. Die Gesichter wirken sehr ruhig, weil das Hauptlicht meist auf einen weißen oder farbigen Streifen an der Mütze über der Stirn abgelenkt erscheint*). Doch kommen auch Lichter auf der einen Stirnhälfte vor, und der gewaltige Kopf des Buccleuchbildnisses hat volle Beleuchtung.

Soll man nun auch eine Antwort auf die Fragen versuchen, die sich immer wieder vordrängen, obwohl keine litterarische oder urkundlich geschriebene Ueberlieferung uns darüber aufklären mag, die Fragen nach dem Menschen, seinen Empfindungen und Seelenzuständen, die Fragen nach dem Glück oder Leid eines Mannes, der, von Reichtum und bürgerlichem Ansehen verlassen, aus der Fülle seines inneren Lebens die Nachwelt mit einem wahrhaft unerschöpflichen Erbe tiefster Genüsse und Gesichte zu beglücken vermochte?

Rembrandt und die Welt haben sich nicht vertragen. Als Maler und Techniker ist er wohl fast bis zuletzt anerkannt und geschätzt worden; ob er als Künstler verstanden worden sei, ist eine davon nicht berührte Frage.

*) Auch von Bode angemerkt, Studien S. 542.

Sein Genius ist ein anderer als der Raphaels, welcher, zum Glück bestimmt, eine große Assimilationskraft besitzt, von überallher die Elemente seiner Kunst zusammenträgt, in seine eigene Form gießt und allen bringt, was ihnen gefällt. Rembrandt war nicht geboren, ein vorhandenes, von allen geahntes und gefordertes Ideal zu formen, das überall Gefühlte nur eben auszusprechen und zu verklären, sondern eine neue Welt ans Licht zu gebären, einerlei ob jemand darnach Verlangen trug, sie verstand und nach ihr fragte, oder ob erst eine ferne Zukunft reif für ihn werden und die Riesenschritte seines Ganges einholen sollte. Immer mehr zog sich Rembrandt auf sich selbst zurück. Etwas Mißtrauisches, fast feindlich Abwehrendes, nicht ohne einen Zusatz von Bitterkeit, prägt sich jetzt in den Zügen aus, und dies läßt ahnen, wie empfindlich weich die Seele des Mannes gewesen. Er ist in seinem Leben verwundet und geschlagen worden, aber nicht gebrochen. Eine ungeheuere Willenskraft, nicht der Aktion, aber des Widerstandes sammelt sich, und dies ist der defensive Ausdruck, der auf allen Spätbildern liegt. Seit der Zeit, da der Dämon des sinnlichen Zaubers von Farbe und Licht ihn lockte und zwang, ist er zu einer stolzen Freiheit emporgewachsen, vor der kein Schein besteht; sein immer noch wachsendes Können verführt ihn nicht mehr; er steht auf beherrschender Höhe. Einsam freilich und ohne Siegermiene. Es ist nicht so, daß eine Sinfonia eroica in diesen späten Selbstbildnissen erklänge; die das glauben, täuschen sich. Nichts von Triumphgefühl und Siegerpose. Bitter, aber im Vollgefühl und der Sicherheit seines Rechts sieht er uns wie ein gestürzter König an, vertrieben und einsam, aber hoheitsvoll und doch ein König.

Rembrandts letztes Wort. Farbensymbolik. Das Gemälde des verlorenen Sohnes.

Ist Malerei, wie man so oft hört, in Wahrheit die Kunst, die farbige Wirklichkeit mit Farben zum Bild zu gestalten? Und wäre Rembrandt ein eigensinniger Sonderling, ja vielleicht gar ein minderer Maler, weil er so sehr das Dunkel geliebt hat, das doch die Farbe beschränkt, wenn nicht auslöscht? Oder ist es so aufzufassen, daß Rembrandt in seiner Unabhängigkeit von der Ueberlieferung schließlich für seine Kunst auch einen besonderen, neu zu prägenden Namen zu fordern scheint, daß er der „luminariste“ ist, den Fromentin den Koloristen entgegenstellt?

Hört man weniger auf die Theorie und die hergebrachten Definitionen, was Malerei ist und sein soll, und sieht man statt dessen auf die Beispiele der großen Maler, so erscheint der Unterschied nicht mehr so gar groß. Die Geschichte des Kunstschaffens der großen Maler scheint zweierlei Typen oder Paradigmata zu ergeben. Der häufigere Fall ist der einer zunehmenden Einschränkung der Farbe.

Es giebt Künstler, denen erst ein ganzes Orchester kaum genügte, das Suveränetätsgefühl, mit dem sie über ihre Ausdrucksmittel schalten, zu äußern;

dann aber sieht man sie mit vorschreitendem Leben in ihren Mitteln haushälterischer, einfacher in der Technik werden, als vergäßen sie die Künste ihres Handwerks und hätten nur noch einen Gedanken, das, was sie sagen wollen, auf dem kürzesten, bestimmtesten Weg zu sagen. Der Inhalt und Gedanke wird Herr über die Form der Vorstellung.

Rubens wird in seinem Kolorit immer gesammelter und konzentrierter. Die Härte und Buntheit seiner großen Kreuzabnahme (eines Bildes, das im Stich schöner als im Original ist) weicht dem Helldunkel, das mit Farben spart. Auf dem wunderwürdigen Spätbild, das über seinem Grabe hängt, sind alle Farben gedämpft; nicht mehr das schallende Rubensrot, sondern schwarzer Atlas, dunkler Panzer, gedämpftes Rot, Gelb und Blau. Seine Helene hat er in einem Petersburger Porträt lebensgroß stehend in schwarzen Atlas mit kleinen, lilaseidenen Bändern gekleidet, und dies mag das schönste aller Bildnisse sein, die er als alter Mann von seiner jugendlichen Frau gemalt hat. Bei Franz Hals war die Neigung zu einem möglichst kurzen Verfahren, sich auszudrücken und auszusprechen, von Anfang an da und wohl in seinem Temperament begründet. Er hatte den stärksten Instinkt des Technischen, und da er den schlagenden Ausdruck mit einer ihm selbstverständlichen Geistesgegenwart findet, so gehört ihm, wie wenig tief und reich auch seine Natur ist, ein Platz in der vordersten Reihe der Maler. In seinen späten Werken ist, was man kaum für möglich halten sollte, die Schnelligkeit und Sicherheit noch gesteigert, und er erscheint darin wie ein Schütze, der immer gut getroffen hat, nun aber seiner Sache so sicher ist, als brauche er kaum zu visieren und zu zielen, und daß man denkt, er sei im Besitz von Freikugeln. Diese späten Werke, die gewiß nicht seine besten sind, haben etwas von Hexenwerk an sich*). Oder man könnte sagen, Hals sei darin einzig, daß er das Malen wie die natürlichste Funktion ausübt. Die Farbe wird immer weniger, die Zeichnung wird weniger; aber die paar Farben, die paar Pinsel-

*) C'est superbe et presque effrayant; je ne connais pas de tableaux exécutés avec une pareille fougue, sagt Burger, Gazette des beaux-arts, 1868, 1 p. 438.

striche, die er hinsetzt, sind Gesichter, Hände, Kleider, und alles steht lebendig auf der Leinwand. Endlich Tizian. Man sollte denken, ein Meister, der in seinen Bacchanalen, in der großen Himmelfahrt Mariae eine so gellende Janitscharenmusik von Farbe losgelassen, müsse sich verleugnen, wenn er das Farbenelement beschränke. Und doch wirken seine Spätwerke nur mit ganz gedämpften Farben; statt heftiger Farbenkontraste Nüancen von Farben, beherrscht durch das Forte und Piano von Hell und Dunkel*); eine enge Farbenskala ähnlich jenen berühmten achtzehn Takten des Andante der drei Bässe in Mozarts Don Juan, wo am Schluß der ersten Szene Don Juan, der sterbende Komtur und Leporello sich zu einem dunkelfarbenen Terzett von rätselhafter Gewalt vereinigen.

Nun finden sich aber auch Beispiele einer entgegengesetzten Entwickelung. Böcklin ist von einer gestimmten Koloristik ausgegangen, die sich zu einem höchst raffinierten Modulieren auf enger Farbenbasis steigerte. Hieraus hat er sich zu einer unerwarteten und heftigen Farbigkeit ins Freie gearbeitet, die unmittelbar der Schönfarbigkeit unserer alten nordischen Meister verwandt scheint. Schrankenlose, schattenlose Farbe ist sein letztes Wort gewesen. Auch Goethe läßt sich in diesem Zusammenhang anführen. Aus der Richtung farbloser Plastik hinweg entwickeln seine Spätwerke einen farbig malerischen Zug; von dem Ideal der Einfachheit und Klarheit wenden sie sich zum Zusammengesetzten, ja Künstlichen; auf dem Weg von Hellas zum Euphrat suchen sie das Verschlungene, Dunklere, Ahnungsreiche. Jedenfalls soll man nicht sagen, der Schluß einer jeden künstlerischen Entwickelung sei, mit geringeren Mitteln auskommen und einfacher werden.

Rembrandts künstlerischem Wesen läßt sich mit solchen Analogien schon um deßwillen nicht leicht beikommen, weil durch seine ganze Laufbahn neben dem Maler der Radierer stand, der den Maler bald in enger Gemeinschaft der Probleme, bald in großer Selbständigkeit begleitete. Da

*) „Bei genauer Betrachtung ist man nicht im Stand, die einzelne Farbe mit Worten zu nennen." Gronau, Tizian 202.

in einer Beziehung, nämlich durch die Ausschaltung der Farbe, die Radierung das einfachere Problem ist, wird man nicht erwarten, daß, wo der Weg zur Vereinfachung anhaltend offenstand, der Maler einen besonderen Trieb nach dieser Seite empfunden habe. Da aber zugleich die Beschränkung auf Schwarz und Weiß ebensoviel geistiger wirkt wie der Mondschein gegen den farbigen Tag, so bot auch für das poetisch-phantastische Bedürfen die Radierung ein Gefäß von höchst empfindlicher, jedem Ausdruck sich anpassender Fassungsfähigkeit und nahm damit manche Aeußerungsweise, die die Malerei zu bestimmten Aufgaben hätte drängen können, vorweg*).

Dazu kommt, daß sich überhaupt die Farbe Rembrandts in einem sehr stark von den anderen Ausdrucksmitteln seiner Kunst unterscheidet. Sie ist das wenigst problematische, vielmehr das in seinem Besitz von Anfang an sichere und innerhalb seiner Begabungen, wie es scheint, das stärkst angeborene und also kampflos erworbene Element seiner Kunst. Es giebt Bilder aus seiner Frühzeit, deren Kolorit, sehr individuell und zugleich sehr ansprechend, von einer Vollendung der Farbenzusammenstellung zeugt, die nie von ihm überboten wird. Ich weiß es nicht anders als aus dieser frühen und vollkommenen Beherrschung des Kolorits zu erklären, daß die Farbe das fügsamste und folgsamste Element in der weiteren Entwickelung wird. Sie muß sich alles gefallen lassen und alles dulden; sie ist Jahre lang ein Aschenbrödel seiner Kunst, und daher ist das enorme Mißverständniß entstanden, als sei Rembrandt kein Kolorist. Was sich dafür in den Vordergrund drängt, das Lichtproblem, der Helldunkelprozeß, Ausdrucksmittel, die man für die vorzüglichste Anlage Rembrandts hält, verraten durch das lange Ringen, durch die Selbständigkeit, zu der sie sich auswachsen und die sie in Anspruch nehmen, wie viel problematischer sie von Anfang an für Rembrandt waren als die Farbe. Ihnen zuliebe heißt Rembrandt die Farbe schweigen; die große Konzentration, auf die er zusteuert, die Schlagkraft,

*) Ueber diese Seite der Schwarzweißkunst hat Max Klinger in seiner Schrift: Malerei und Zeichnung gehandelt.

die ihm das Licht gewähren soll, erkauft er mit dem Opfer der Farbe; zeitweise geht er durch Monochromie zur Konzentration. Mit aller Gewalt wird die Farbenenergie zugunsten des verzogenen, launischen Lieblings, des Helldunkels, gebrochen, die Entwertung der Lokalfarben bis zur äußersten Grenze geführt. Sagt man nun, das sei unnatürlich, daß man am hellen Tag Nacht mache, um statt der einen Dämmerstunde immerfort nichts anderes als Dämmerstunden zu genießen, so wäre zu antworten, in der Kunst spiele, selbst wenn der Naturalismus sie durchdringe und sie fest an der Wirklichkeit halte, Natur und Natürliches gegenüber dem Persönlich-Künstlerischen nur eine einzelne, freilich wichtige Rolle. Mit einem gebieterischen Zwang heißt den Künstler sein Innerstes, gewisse Ausdrucksprobleme verfolgen; er muß andere wie mit Scheuklappen übersehen. Was nützt es, ihm sagen, die Natur sei doch farbig, und jeder sehe sie so, farbig und nicht farblos! Große Künstler sind blind, weil sie sehend sind, blind wie Tiresias und Homer; die ungeheuere Macht einzelner Organe scheint nur auf Kosten und mit Ausscheidung anderer sich entfalten zu können. Ohne Befangenheiten und Idiosynkrasien dieser Art giebt es kein künstlerisches Sehen.

Freilich bemerkt man auch an den anscheinend farblosesten dieser Werke, wie fein und grenzenlos die koloristische Begabung dieses Mannes war. Kommt man vielleicht aus einem Saal venezianischer Bilder oder von Rubens, so begreift man im ersten Augenblick kaum, was diese Enthaltsamkeit an Farbe, diese Askese, diese triste Dämmerung solle. Sowie man sich aber vom Kontrast erholt und Rembrandt Zeit gegeben hat, seine Zunge zu gewinnen, so gerät man in den Zauber dieser Empfindenswelt. Man beginnt, auf diese gedämpftere, ergreifende Musik zu lauschen, ihre weniger scharfe und auffallende, aber in Wahrheit unendliche Melodie zu vernehmen. Aus der anscheinenden Monotonie leuchten allmählich tausend Lichter und Farben, Farben und Färbchen hervor. Schließlich erstaunt man, wie farbig Bilder sind, an denen man zuerst überhaupt keine Farbe zu gewahren vermeinte. Die ausgezeichnete Verteilung und Wahl der Farben läßt auf den — absolut gesprochen: farbenärmsten Bildern den Meister des

Kolorits erkennen. Dieser Zustand, da Rembrandt den Interessen des Helldunkels zuliebe in einer Art von Farbenangst lebt, die Farbe anhaltend bremst und zurückhält, steigert sich an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre. Darnach aber bekommt die Farbe freiere Bahn; nicht, weil Rembrandt nun koloristischer empfände, sondern weil er mit den Tonproblemen des Helldunkels fertig geworden und jetzt ihr Meister ist. In den vierziger Jahren begegnen jene Farbenwirkungen, die, von den reich strömenden Fluten des Helldunkels getragen, einen prachtvoll sonoren Klang gewinnen. Die Farbe scheint erlöst und frei zu sein. Da beginnt ein neuer Konflikt. Mit dem stark sich vergrößernden Format der Bilder setzt eine abermalige Depression der Farbe ein. Um bei den zu deckenden großen Leinwandflächen die einheitliche Wirkung nicht zu zersplittern, wird die Farbe in engen Modulationen herumgequält, die Hauptakzente aber dem Licht überlassen. Ist dies der Hauptsache nach der Zustand der fünfziger Jahre, soweit man überhaupt ein Generalisieren in diesen Dingen für angebracht hält, so wird er durch eine Periode neuer, leuchtender Farbigkeit in der Schlußphase abgelöst. Entgegen der Farbigkeit der vierziger Jahre tritt die späte Farbigkeit nicht ruhig harmonisch, sondern mit unverkennbarer Gewaltsamkeit auf. Man könnte sie explosiv nennen, und ich wüßte nicht, wie man die Heftigkeit dieses Farbentemperaments psychologisch besser zu erklären wüßte als mit der ofterfahrenen Zurückhaltung und Hemmung, unter der eine große koloristische Begabung gestaut lag, bis sie schließlich ihren Abfluß und, vielleicht die Schleusen überflutend, Luft und mächtigen Strom gewann.

Zu allen Zeiten ist die Koloristik der Spätwerke Rembrandts als etwas Außerordentliches betrachtet worden; ihr Verfahren hat man beschrieben; das Urteil darüber hat geschwankt, aber stets eine unverkennbare Neigung, die Kuriosität der Sache hervorzuheben, verraten.

Es ist wiederholt erwähnt worden, daß Rembrandt zum Erstaunen seiner Malgenossen und zumal der schnellarbeitenden Italiener seiner Zeit nicht zur Ausbildung einer konsequenten Primamalerei gelangt ist. Neben

einzelnen, kleineren und größeren Flächen, die prima gemalt und gelassen sind, stehen andere, an denen die Farbe schichtenweise deckend und mit stärkster Pastosität aufgetragen erscheint. Baldinucci erwähnt, diese Schichten seien so hoch geworden, daß das Farbenrelief gelegentlich die Höhe von fast einer halben Fingerlänge erreicht habe. Woran die Notiz Houbrakens sich anfügt, auf seinen Bildern erschienen Perlen und Edelsteine an Ketten und Turbanen so pastos gemalt als wären sie modelliert („gebootzeerd") und nicht gemalt; ja von einem Bildniß gehe die Sage, die Farbe sei so dick aufgetragen gewesen, daß man es an der Nase wie an einem Griff hätte vom Boden aufheben können. Daraus sei aber bei gehörigem Abstand des Beschauers die mächtige Wirkung entstanden; auch habe Rembrandt nicht gelitten, daß, wer auf sein Atelier kam, die Gemälde in der Nähe betrachtete, und habe gesagt: der Geruch von Farbe sei schädlich. Thatsächlich hätten die Bilder für den dicht Herantretenden ausgesehen, als sei die Farbe mit der Maurerkelle hingeworfen. Offenbar galt die letzte Manier des Meisters als eine der sonderbarsten Sonderbarkeiten dieses Originals, und es liefen zahlreiche Anekdoten darüber um. Eine ist von de Piles aufbewahrt, wonach Rembrandt auf die Bemerkung, die Farbe sei so holperig (raboteux) aufgetragen, erwidert habe: ich bin kein Färber, sondern Maler. Jeder, der diese Bilder sieht, begreift und teilt die Verwunderung, die ihre Technik von Anfang an erregt hat; daher kommt es, daß dieselben Ausdrücke sich wiederholen. Ein erster Eindruck Fromentins (dessen Aufzeichnung nicht in die Maîtres d'autrefois aufgenommen, sondern später aus dem Notizenmaterial von Gonse in der Biographie Fromentins mitgeteilt worden ist) lautet: runzelig, holperig, wild und gequält (arraché, pénible); eigentlich keine Farbe, oder richtiger: improvisiertes Geschmier häßlicher Farben (un aperçu de couleurs vilaines). Wie dieses Malverfahren im einzelnen war und welchem Zweck es diente, kann jeder Fachmann leicht den Gemälden der Spätzeit absehen. Zu allem Ueberfluß besitzen wir indessen eine ziemlich genaue Schilderung, indem Houbraken uns Atelier und Malgewohnheiten eines Schülers der Spätzeit beschreibt, der

mehr als je ein anderer Schüler Rembrandts auf dessen Art eingegangen ist und ihn kopiert hat. Dies ist Arent de Gelder, den Houbraken als einen Dordrechter Landsmann persönlich gekannt hat (III 269), so daß alle Gewähr für die Zuverlässigkeit der Schilderung vorliegt. Man darf annehmen, und die Gemälde, die wir von ihm besitzen, bestätigen es, daß er zumal als junger Mensch ein Affe Rembrandts gewesen ist und alles Aeußerliche, der Nachahmung sich Bietende, völlig wie der Meister geübt hat. Die Stelle Houbrakens (III 207 f.) ist zu wichtig, als daß wir sie nicht in ihrem ganzen Zusammenhang hier wiederholen sollten.

De Gelder lernte zwei volle Jahre bei Rembrandt (wohl um 1660)*). So wie von diesem berichtet werde, daß er in der ganzen Stadt alle Trödler auf Brücken und an Ecken aufgesucht habe, um Waffen, Pelze, altes Kostüm, japanische Dolche, kurz alles mögliche malerische Zeug zu kaufen, so habe auch de Gelder eine ähnliche Sammlung bis herab auf Schuhe und Pantoffel angelegt und die Decke und Wände seines Ateliers mit Stoffen behängt, von denen manche so zerrissen waren wie die alten Kriegstrophäen im Haag. Mit diesen alten Fahnen werde dann der Gliedermann, nachdem ihm die richtige Positur gegeben, angethan, und so sei er Modell für den Maler, der sich beim Farbenauftrag je nachdem des Pinsels oder auch der Finger, zumal des Daumens bediene. Besonders bei der Wiedergabe von Fransen oder dicken Bordüren komme es dann vor, daß er die Farbe auch mit dem Malmesser auf das Holz oder die Leinwand auftrage und das Dessin der Bordüre oder die Flechten der Franse mit dem Pinselstiel sozusagen eingraviere. Er verschmähe kein Mittel, wovon er sich Wirkung verspreche, und in der That sehe dieser Auftrag in einiger Entfernung erstaunlich kräftig und natürlich aus. Diese Aussage kann man im einzelnen und im ganzen ohne Besinnen auf Rembrandt beziehen. Wie er den Pinsel umgedreht und die Spitze des Stiels verwendet hat, davon kann man sich an seinen Spätwerken leicht durch den Augenschein überzeugen. Mit diesem hastigen, skrupel- und

*) Ueber den Irrtum der Jahreszahl bei Houbraken de Groot, Arnold Houbraken S. 65.

rücksichtslosen, jedes dienliche Mittel willkommen heißenden Verfahren hängt es nun zusammen, daß diese Werke anscheinend unfertig sind und mehr als einem die Meinung erweckt haben, Rembrandt habe sie nur teilweise fertig gemalt und so stehen lassen. Auch diese Auffassung ist alt; mit der Begründung, in der Houbraken sie vorträgt, beweist er abermals, wie wenig er fähig war, Rembrandt zu verstehen. Er schreibt es nämlich der Rastlosigkeit der immer neuen und sich drängenden Ideen und Einfälle des Künstlers zu, daß er, von einem zum anderen geführt, in Gemälden und noch mehr in den Radierungen so vieles nur halb fertiggemacht habe, und nimmt durchgeführte Stücke wie das Hundertguldenblatt zum Maßstab, was uns alles durch die Ungeduld des Meisters im übrigen verloren gegangen sei. Hiermit wird die frühere, fein ausführende Art unbedingt über die spätere gestellt, und Rembrandt aufs neue als eigensinniger Sonderling karakterisiert. Auf demselben Bild habe er wohl einige Stellen genau ausgearbeitet, den Rest aber ohne Rücksicht auf Zeichnung wie mit einem Borstenpinsel (als met een ruwe teerkwast, d. h. einem Pinsel, womit man Schiffstaue teert) zugestrichen. In solchem Verfahren habe ihn kein Widerspruch erschüttert, und seine Antwort sei gewesen, das Werk sei dann fertig, wenn die künstlerische Absicht verwirklicht sei (dat een stuk voldaan is als de meester zijn voornemen daar in bereikt heeft). Hierin ist Rembrandt nur sehr allmählich verstanden worden. Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, die Fälle zu besprechen, in denen moderne Kritiker uneins sind, ob sie ein Werk für fertig oder nicht erklären sollen, sondern lieber die Meinung von Charles Blanc anführen, die unsere volle Zustimmung besitzt und in der Hauptsache so lautet (p. 83): Hätte Rembrandt nicht so häufig Proben von unerhörter Geduld gegeben, so wäre man versucht, in den Fällen, wo das eine fein ausgeführt, das andere aber bloß angedeutet ist, an Faulheit oder Unbeständigkeit zu denken. Indessen wiederholen sich diese scheinbaren Nachlässigkeiten zu häufig und beweisen also, daß hier nicht Schwäche, sondern Absicht vorliegt (non pas une faiblesse, mais un calcul). Rembrandt bringt die eine Stelle zur Wirkung und Geltung, indem er die andere

opfert und verschafft neben dem Reiz dieses Kontrastes auch noch der Phantasie des Beschauers eine wohlthätig empfundene Anregung, das etwa Fehlende nachschaffend zu ergänzen.

Zu den Gewaltsamkeiten der Technik, zu der Ungleichheit und scheinbaren Willkürlichkeit im Grad der Ausführung tritt endlich ein drittes hinzu, worüber keine ausdrücklichen Aeußerungen vorliegen, was aber zweifellos die allgemeine Verwunderung über das Kolorit der Spätwerke gesteigert hat, die eigentümliche Farbenwahl. Wenn einmal die Studien über Farbenwahl und Farbengeschmack einzelner Meister, ganzer Generationen und Jahrhunderte begonnen haben werden, wenn einmal bestimmte Einsichten und Anschauungen darüber bestehen werden, wird auch hierin die Sonderstellung Rembrandts auffallen, von welchen Dingen wir uns mit einigen vorläufigen Andeutungen zu begnügen haben. Das siebenzehnte Jahrhundert bringt zwei koloristische Richtungen, die sich wohl sogar bei dem nämlichen Meister berühren können, die aber, in der Hauptsache gesehen, auseinandertreten. Die eine entfaltet sich auf der Basis eines warmen Helldunkels, die andere sucht eine vornehm zurückgehaltene, kühle Wirkung. Diese ist im ganzen die auffälligere; ihre Vorliebe für kaltes Blau und jede reservierte Haltung geht Hand in Hand mit der Erstarkung der Neigung für die Plastik der Antike bei Guido Reni in dessen späterer Zeit und bei Poussin. Ultramarin und dessen Mischung mit Weiß, also Violett, werden Hauptfarben, und es giebt gewisse Lieblingszusammenstellungen wie die Komplementärfarben Blau und Orange, denen man immer wieder — es sei bloß an die Immakulaten Murillos mit blauem Mantel auf orangeglühendem Wolkengrund oder etwa an Guercinos Halbfigurenbild der Brera in Mailand, die Ausweisung der Hagar, erinnert — begegnet. Bei Velazquez gehört die Kältung des Rot nach Violett und Blau hinüber zu den erstaunlichsten Zeichen des Farbengeschmacks dieses Meisters und dieser Zeit. Auf der anderen Seite stehen die meisten Niederländer, obwohl auch van Dijck das feierlich distinguierte Blau der offiziellen Kirchlichkeit mit großer Wirkung handhabt; ihre Koloristik setzt jener Neigung des Jahrhunderts zur kühlen

Skala gegenüber die venezianische Tradition fort und huldigt der schönen Farbe. Wie sehr daneben in Holland die Vorliebe für Feinheit des Tons der Farbe das Feld streitig macht, ist schon bei früherer Gelegenheit beachtet worden.

Keiner dieser Richtungen kann man Rembrandt zuzählen. Die Geschichte des Blau auf seiner Palette verdiente fast eine monographische Behandlung; in den dreißiger Jahren tritt Hellblau oft sehr wirksam mit Pelzbraun oder Gelb auf; in der Hauptsache aber erwärmt sich die Farbengebung anhaltend, und diese Wärme steigert sich bis zum Uebermaß. Unter den Farbenzusammenstellungen ist der Neigung für Gelb und Rot schon gedacht worden, die der geläufigen Aesthetik für unerlaubt grell („Farbe von Sodom und Gomorrha") gilt*); durch Verdunkelung der Gründe hat er gerade dieser Verbindung herrliche Leuchtwirkungen entlockt. Die Abneigung gegen Komplementärfarben, derart, daß er Ergänzungsfarben immer nur diskret zum Wort läßt, nie aber ihnen die gleiche volle Stärke erlaubt, hängt mit seiner Ablehnung jeder Buntheit und dem starken Bedürfniß nach Harmonisierung zusammen. In all dieses Gebahren, in alle Umständlichkeit seiner Farbenwahl und -inszenierung tritt die Farbe der Spätzeit überraschend, einigermaßen ungebärdig und mit einem Anschein elementarer Wildheit herein; die Lokalfarbe macht sich geltend; unter den verschiedenen Farben hat der Geschmack an Rot schon eine Weile zugenommen, nimmt aber immermehr eine Richtung, das grellere Rot, den Zinnober, zu bevorzugen. Dieser Rembrandt und dieses Kolorit ist in so vielen Punkten von dem gewohnten verschieden, daß sogar der Name Rubens, den man sonst wenig Anlaß findet, mit Rembrandt zu vergleichen, hier zur Vergleichung herangezogen worden ist. Ehe wir versuchen, die neue Wendung und ihren Karakter zu analysieren und zu verdolmetschen, mag es am Platz sein, das Warum dieser neuen und letzten Phase psychologisch zu ergründen. Der letzte Rembrandt hat manches mit dem letzten Beethoven gemein; es

*) Auch Brücke, Physiologie der Farben S. 181: die Verbindung Rot und Gelb ist für sich allein wenig brauchbar.

handelt sich darum, das ganz Ungewöhnliche und Fremdartige in seinem hohen künstlerischen Wert zu verstehen, und man muß gefaßt sein, daß einer und der andere das, was er nicht fühlt und versteht, einfach ablehnt und mit den verständlicheren und vertrauteren Seiten dieser Künstlererscheinung sich begnügt.

Nicht lange möchten wir uns bei der ersten Frage aufhalten, wie weit körperliche Ursachen, die Schwächung der Sehkraft Rembrandts, seinen letzten Stil bestimmt haben. Es ist nicht der einzige Fall, daß Möglichkeiten dieser Art ins Treffen geführt werden (als Beispiel sei an die Vorlesung eines berühmten Augenarztes, Liebreich, über Turner und Mulready, London 1888, erinnert, die manchen Widerspruch erfahren hat). Es mag genügen, zu erwähnen, daß die Ausschließlichkeit des großen Formats, der Lebensgröße der Figuren, das Fehlen von Radierungen (also des kleinen Formats), deren letztes Datum 1661 ist, die Abnahme des harmonisierenden Bestrebens und die Vergröberung der Effekte, die Vorliebe für starke Farbe, die immer zunehmende Breite des Vortrags und Abkürzung des Malverfahrens damit erklärt worden sind, daß die Augen des Künstlers den geringen Dimensionen und subtilen Wirkungen nicht mehr gewachsen gewesen seien (Michel p. 487). Es ist möglich, daß solche Gründe mitgewirkt haben; jedenfalls entspricht eine derartige Erklärung der weit verbreiteten Neigung der gegenwärtigen Wissenschaft, geistige Erscheinungen pathologisch und mechanisch zu begründen. Wichtiger und der Selbstherrlichkeit künstlerischer Antriebe entsprechender scheint uns eine andere Erwägung.

Man beobachtet wohl an Menschen, wenn sie alt werden, eine Art Rückfall in Karaktereigenschaften des jugendlichen Alters, den man nur uneigentlich unter die Rubrik Atavismus einreihen kann. Indem die Auseinandersetzung mit der Welt aufhört und der Einsamkeit und dem Stillstand des Alters weicht, indem so viele äußere Notwendigkeiten, Rücksichten und Hindernisse, deren Bewältigung dem Verstand die Oberhand verschafft hat, entfallen, findet sich auch die Leidenschaft von mancherlei Hemmungen und Dämpfungen befreit, und so begegnet, sofern nicht Stumpfheit ihren Druck aus-

breitet und den höheren Lebenstrieb unterbindet, bei abnehmender geistiger Energie wohl eine Zunahme leidenschaftlichen Temperaments und ein Aufflammen instinktiven Verhaltens. Alte Neigungen und Leidenschaften werden wach, entringen sich dem Zügel des beaufsichtigenden Verstandes, und so entsteht, was die übereinkömmliche Psychologie gern zugunsten der „Ruhe und Abgeklärtheit" des Alters übersieht, jene karakteristische Wildheit des Greisentums, die man der Wildheit der Jugend vergleichen darf. Hier berührt sich das Alter, das noch nicht kindisch geworden ist, mit der Kindlichkeit leidenschaftlicher, unerzogener Instinkte, und die Kette des Daseins schließt sich. Ist es nun so, daß der Dämon, der den jungen Rembrandt beherrscht und ihn in allen Versuchen des Licht- und Helldunkelproblems umgetrieben hat, wieder Macht über ihn gewinnt, und daß die Farbe als Elementarkraft eine ähnliche Monomanie des alten Künstlers wird, wie es die Ausdrucksmittel von Licht und Schatten in der Jugend waren? Ständen wir hier wirklich vor dem Rätsel eines Rückfalls in die primitive Magie, da wie in den Anfängen der Kunst und des Künstlertums, bei Wilden und bei Kindern, ein glänzender Stein, ein bunter Lappen, Muscheln und rote Korallen höchstes, zauberähnliches Wohlgefallen erregen? Und wäre es so, daß wir unserer bisher gewonnenen Erkenntniß, wonach Rembrandt mit zunehmenden Jahren sich der Sinnlichkeit entwunden und dafür dem Geistigen und Seelischen immermehr sich genähert habe, zu widersprechen genötigt würden und eine letzte Besessenheit durch den Dämon sinnlicher Farbe zuzugeben hätten? Diese Fragen sind verwickelt und schwierig, und es mag rätlich sein, sich einstweilen vor ihrer Beantwortung zu dem Beschauen konkreter Werke und Leistungen der Spätzeit zu retten.

Hauptwerke dieser Richtung sind die sogenannte Judenbraut in Amsterdam und das Familienbild in Braunschweig*). Das Amsterdamer Bild zeigt zwei Halbfiguren, eine junge Frau und einen etwas älteren Mann, der sie umfaßt und ihr die rechte Hand auf den Busen legt, beide stehend

*) Verwandte Werke wie etwa Venus und Amor im Louvre übergehe ich, da ich grundsätzlich nur die karakteristischsten Beispiele heraushebe.

und reich gekleidet. Was stellt dieses Stück vor? Vosmaer fand die Köpfe admirables de vie et d'expression, und auch neueste Beurteiler haben den Ausdruck karakteristisch und fesselnd gefunden. Indessen scheint mir, daß man, um einen Ausdruck karakteristisch zu finden, genau wissen muß, was ausgedrückt wird; in diesem Fall ist aber die Unklarheit an der äußersten Grenze, und die Meinungen sind geteilt, ob die zwei Personen in einem väterlich-kindlichen, bräutlichen oder sonst einem Verhältniß stehen. Ein zweiter schwerer Fehler der Beurteiler ist, daß sie vergessen, die hier vorkommenden Gebärden im Zusammenhang der Gebärdensprache in Rembrandts Alterswerken zu betrachten. Wir werden noch weiter davon zu sprechen haben, und wollen hier nur soviel bemerken, daß alles, was nach dramatischer Pointierung verlangte, und worin der Künstler in der Jugend bis zum Aeußersten geht, in den Spätwerken abgestumpft und bewußt abgespannt ist. Eine statuarische Vereinzelung und Versteinerung kommt jetzt über die Figuren. (Man sehe etwa die Samariterin der Radierung B 70 oder die thronende Esther auf dem Gemälde des Königs von Rumänien.) Die Handlung scheint nach außen einzufrieren. Geht man von dieser Thatsache aus, und stellt man fest, daß die zwei Personen des Amsterdamer Gemäldes in Physiognomie und Gebärde das Gegenteil von ausdrucksvoll sind, so wird man das vorhandene Minimum von Handlung nur als Anregung und sozusagen Anzahlung betrachten müssen, da Rembrandt seinen Ausdruck jetzt mit ganz anderen Mitteln als denen der physiognomischen Karakteristik bestreitet. Und da scheint es mir zweifellos, daß die Bewegung des Mannes nur zu einer erotischen Darstellung paßt. Es wird also doch die früher geäußerte Vermutung Recht behalten, daß eine Szene aus der biblischen Erzählung von der Vergewaltigung der Thamar gemeint sei (2. Sam. 13)*),

*) Diese Benennung ist in einem sonst wenig brauchbaren und phrasenreichen Aufsatz von Woltmann vorgeschlagen worden, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte (1878) S. 144. Zur Vergleichung ist notwendig die prachtvolle, dem Lastman zugeschriebene Radierung B 78 beizuziehen, wo freilich alles im Ausdruck viel drastischer gegeben ist (bei Rovinski, élèves de Rembrandt pl. 150).



137 Juda und Chamar (?) Amsterdam



138 Familienbild Braunschweig

welche im Ausdruck der Gebärde nach Rembrandts Altersgewohnheit bis zur Andeutung abgedämpft ist.

Lebhafter in der Bewegung ist das Braunschweiger Gemälde, ein Familienbild, rechts die Mutter mit dem Jüngsten auf dem Schoß, zwei kleine Mädchen links, wovon das eine ein Körbchen mit Blumen heranbringt; über diesen der Vater mit einer Nelke in der Hand. Auf den Bildnißkarakter angesehen, sind die Köpfe von einer gewissen animalisch-vegetativen Geistlosigkeit, was den Kindern vorzüglich zu gute kommt, weniger aber den Erwachsenen. Der Blick der Mutter ist auf den ammenhaften Ausdruck beschränkt; der Vater hat etwas durchaus Typisches. In der That liegt der Ausdruck dieses wie des Amsterdamer Werkes an einer ganz anderen Stelle als der Physiognomie, und dies ist der Grund, weshalb jede farblose Nachbildung eine völlig falsche Vorstellung dieser Malereien erweckt und eigentlich geradezu in die Irre führt. Die Farbe, und nicht nur als Farbiges, sondern in dieser besonderen Art des Auftrags, ist das ausschließliche Sprachorgan, und es wird ganz unmöglich sein, in Worten eine Vorstellung davon zu wecken. Die Frau des Amsterdamer Bildes ist in Hochrot gekleidet, das sich an der Korsage noch zu einem grelleren Rot steigert; der herübergreifende Arm des Mannes steckt in einem goldgrünen Aermel, und der überreiche Schmuck von Ketten, Armbändern und Gehängen kann kaum eine Steigerung hinzufügen, weil die Stoffe bereits so zauberisch glühen und in ihrem Farbengleißen aufbrennen, als seien sie nicht aus einem irdischen Schneiderladen, sondern von Göttinnen und Magiern gewoben und gefärbt und nicht aus Fäden geschlagen, sondern in Edelgestein gestickt.

Das andere Bild zeigt das nämliche Rot rechts am Kleid der Mutter und etwas blasser und blauer am Kleid ihres Kindes, das sie auf dem Schoß hält. Nach links überwiegen grünliche und goldige Farben, und dies macht, daß das ganze Bild stark nach seinem Schwerpunkt von Rot gezogen zu werden scheint und nach rechts fällt. Auf beiden Stücken wird man, obwohl das Grün untergeordnet ist, den Ansatz zur

Komplementärwirkung gewahren*). Die Pinselstriche sind wie Mosaikpasten ganz unvertrieben nebeneinander gesetzt, und die Oberfläche ist völlig körnig und uneben, so daß die Farbensubstanz zu wogen, zu dampfen und quirlen scheint und eine Art Atembewegung besitzt. Indem der Hintergrund, der in beiden Fällen das Freie mit Laubwerk darstellt, im Amsterdamer Bild aber ursprünglich artikulierter angelegt gewesen zu sein scheint, wie aus Restfarben der Figuren zusammengerührt und undeutlich gemacht ist, erzeugt sich der Eindruck, als sei dort vom Farbenbrand der Gestalten eine erlöschende und verglimmende Asche niedergeschlagen. In der That steht man vor diesen Werken festgebannt, so wie man in die Flammen und glühenden Kohlen eines zusammensinkenden Feuers sieht, oder so wie Kinder nach dem Licht starren, geblendet wie ein armer Schmetterling. Angesichts der unglaublich pastosen Farbentextur dieser Bilder trifft besonders die früher erwähnte Vergleichung mit einem Haufen ausgeschütteter Edelsteine hier zu; zugleich aber wird man erinnert, daß vom ältesten Altertum bis an die Schwelle der Neuzeit an magische Kräfte der kostbaren Steine geglaubt wurde, und daß man ihnen Heilwirkung zuschrieb, was ursprünglich (wie Goethe meint) „aus dem tiefen Gefühl eines unaussprechlichen Behagens an farbigen Edelsteinen entstanden" sein mag. In der That erweckt Rembrandts Spätkolorit alle diese Vorstellungen zugleich: den Eindruck von Glühen und Blitzen der Juwelen und von zauberischen, magischen Kräften. Hat schon Rembrandt in seiner Jugend in Leyden etwas vom Nimbus eines Hexenmeisters an sich, so erscheint er hier mit seinen kunstvollen Farbenmischungen und -lösungen als ein Alchymist, und man mag der Schilderung im Faust denken:

Da ward ein roter Leu, ein kühner Freier,
Im lauen Bad der Lilie vermählt,
Und Beide dann, mit offnem Flammenfeuer,
Aus einem Brautgemach ins andere gequält.
Erschien darauf mit bunten Farben
Die junge Königin im Glas . . . .

*) „Im ganzen sind die Verbindungen solcher Farbenpaare am gefälligsten, bei denen die zweite Farbe der Komplementärfarbe der ersten nahekommt, aber noch deutliche Abweichung behält." Helmholtz, Vorträge und Reden[4] II 131.

Vielleicht möchte aber der Karakter des Gequälten in solchen Alchymistenexperimenten auf die späte Rembrandtfarbe nicht zutreffen; sie hat etwas Elementarmächtiges wie die Flamme, die aus dem entzündeten Brennstoff herausschlägt. Ueber alle Gewöhnungen der Kunst alter und neuer Zeit greift dies hinaus, als sei hier ein Dämon und nicht ein Künstler menschlicher Art am Werk. Und so muß man es dulden, daß mancher sich von der Verbindung von Ausdruckslosigkeit in Gesichtern und Gebärden mit einer Farbensubstanz, die ein Alleräußerstes von Glut und Leuchtkraft hergiebt, achselzuckend wegwendet. Fromentins erster (unedierter) Eindruck des Amsterdamer Bildes war: „mal en toile, nul de geste, insignifiant, n'a pas de sens". Es ist eine Eigenschaft des ganz Außerordentlichen, daß es auf die einen anziehend, auf die anderen abstoßend wirkt. Wer den Zugang zu diesen Gemälden gefunden hat und ihre Sprache versteht, der vermißt nichts mehr an ihnen und kritisiert nichts, sondern giebt sich ihrer magischen Gewalt hin. Wie der König und die Königin im Märchen keine deutlich beschriebenen Gesichter haben, sondern an der Krone auf dem Haupt und am Hermelin kenntlich sind, so ist hier die Stimmung des glühenden Rot und des eidechsenfarbenen Goldgrün alles; die zwei Leute brauchen keinen Namen; sie leben nur mit dem Sprühen ihrer Farbe und sind tot, wenn man (wie in den Nachbildungen) ihre Farbe auslöscht; sie haben etwas Allgemeines, poetisch Glänzendes und Anziehendes eben wie der König und die Prinzessin im Märchen, worüber die Kinder staunen, und so sind es die reflexionslosen Empfindungen glücklicher Kinderzeit, die Rembrandt mit diesen Werken in uns aufweckt. Aber es ist doch noch etwas mehr und etwas anderes. Der Schwanengesang der Rembrandtfarbe hat seinen besonderen Klang.

Goethe hat die sechste Abteilung seiner Farbenlehre überschrieben: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe. Die Einleitung dazu beginnt mit diesen Worten: „Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen

einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und durch dessen Vermittlung auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden . . . eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt." Daraus, fährt Goethe weiterhin fort, folge, daß sich Farbe zu sinnlichen, sittlichen, ästhetischen Zwecken anwenden lasse, und es sei ein symbolischer, allegorischer, mystischer Gebrauch von Farbe zu unterscheiden. Da das Schema, worin sich die Farbenmannigfaltigkeit darstellen läßt, Urverhältnisse andeutet, die sowohl der menschlichen Anschauung als der Natur angehören, so sei kein Zweifel, daß man sich ihrer Bezüge, gleichsam als einer Sprache, auch da bedienen könne, wenn man Urverhältnisse ausdrücken wolle, die nicht ebenso mächtig und mannigfaltig in die Sinne fallen. Indessen will er sich mit aphoristischen Bemerkungen begnügen, um sich nicht „dem Verdacht der Schwärmerei" auszusetzen.

Die neuere Aesthetik hat die in jenem Abschnitt von Goethe gegebenen Winke nur wenig verstanden und benützt. Irren wir nicht, so waren die Hindernisse richtigen Verständnisses von zweierlei Art. Einmal war die Philosophie jener Zeit überhaupt zu ausschließlich auf das Nichtsinnliche und Ideenhafte gerichtet, um nicht in der Aesthetik über das Konkrete, allzu Konkrete der Farbe gern wegzusehen und das Sinnliche womöglich aus dem ästhetischen Verhalten ganz und gar auszutreiben. Des weiteren aber kam die sogenannte formale Aesthetik auf, welche, jeglichen Inhalt als gleichgültig, ja schädlich für die Kunst betrachtend, die Formenwerte, also Linie, Farbe, Ton möglichst rein und von jedem Inhalt befreit zu präparieren und der Kunst das Formenspiel als einzig wahre Aufgabe aufzudrängen suchte. Hierin stützte sie sich in einem grenzenlosen Irrtum auf die Musik, als in welcher das Leben der Form ohne Materie allgemein offenbar sei, eine Ansicht, gegen die die Lehre und das Beispiel Richard Wag-

ners von der Vermählung von Ton, Wort und Gedanken eine glückliche Reaktion darstellte. Durch den Kampf und das Gewirre all dieser Elemente ist die neuere Aesthetik nicht zu einer einfachen Ansicht der Dinge gelangt.

Nur mit Widerstreben mag man als Kunstfreund den Kampfplatz dieser Theorien betreten. Da die Wissenschaft der Aesthetik, wie sie eines Tages als eine Synthese von Philosophie, naturwissenschaftlicher Beobachtung und ausgebreiteter Kunsterfahrung sich auferbauen wird, nur als einer der stärksten Zukunftswünsche besteht, so genügt es, kurz das vorhandene Material von Ansichten zu berühren, wobei man leider nur schwer das Mißtrauen gegen Aesthetiker überwindet, die, an das Leben der Begriffswelt gewöhnt, sich vor der Fülle des Lebens der bildenden Kunst ratlos finden und sich nicht zum Verständniß der Kunst erzogen haben.

In der Auffassung der Farbenwerte ist ein so grundgescheiter Mann wie Friedrich Vischer, dem es nicht an der vielseitigsten Begabung gebrach, sicher durch den Zwang einer Frontstellung gegen verschiedene Theorien zugleich mitbestimmt worden. Er ist geneigt, die ästhetische Wirkung der Formenwerte, also auch der Farbe als solcher, zu leugnen. „Farben, auch ohne Körper, dessen innere Mischung und Stimmung sie ausdrücken, Linien und Flächen, auch ohne individuelle Gestalten, deren Grenze sie wären, Akkorde außerhalb einer Komposition, Versmaße in Lauten ohne Worte vorgetragen: das alles sehen und vernehmen wir allerdings nicht, ohne daß ein schwacher Schimmer von symbolisch beseelender Phantasie sich in die Wahrnehmung legt; Farben und Töne wirken in dieser Weise sogar vereinzelt; Rot fühlt sich wie Kraft, Pracht, Fülle; Blau wie Kühle, Entfernung, die ein Sehnen weckt u. s. w.; allein in der That ist doch dieser Schimmer gar zu schwach, um Beseelung, ästhetisches Leben zu begründen, wenn wir nicht des Konkreten mehr hinzunehmen“ *). Hier wird also der quasiästhetische Eindruck durch den Reiz erklärt, sich einen konkreten Gegen-

*) Man sehe Vischers sehr merkwürdige „Kritik meiner Aesthetik“ und die Fortsetzung dazu, Kritische Gänge, Heft 5 und 6. Die im Text angezogene Stelle steht 6, 136. Aehnlich 5, 75: Zusammenstellung harmonischer Farben kann niemand ein Kunstwerk nennen.

stand als Verursacher der ästhetischen Wirkung hinzuzuergänzen. Andere haben diesen Faden weitergesponnen und die etwaige ästhetische Wirkung bloßer Formenwerte aus der Erinnerung konkreter Gebilde, an denen jene Formen vorzukommen pflegen, abgeleitet. „Will der Aesthetiker den symbolischen Eindruck einer abstrakten Form darstellen, so fließt ihm aus einer Menge konkreter Gestalten, in denen sie als Faktor vorkommt, die Bedeutung, die sie in den verschiedenen Gebilden hat, in einen ungefähren gemeinsamen Karakter zusammen, und mit Recht legt er dann das so aus konkreter Betrachtung Gewonnene der abstrakten Form bei; denn latent kommt es ihr ja zu" *). Ueber solch umständliche Vorbehalte würden ausübende Künstler sich wohl ohne weiteres hinwegsetzen; in diesem Fall wissen die Maler sicher besser Bescheid. Auch ist die Sache so gewiß, daß sie sich der grübelnden Aesthetik nicht hat verbergen können. „Die Formen der Dinge haben nicht bloß Bedeutung für Schönheit und Nichtschönheit, für Gefallen und Mißfallen, sondern sie haben auch sachlich symbolische Bedeutung: die Form ist Beides: Gestaltung von eigentümlichem Schönheitsausdruck und Vergegenwärtigung, Symbol gewisser Gegenstände, und es kann daher für sie gewiß nicht unmöglich sein, mit dem Gegenstand in Harmonie zu treten, da sie von Natur schon in derselben ist" und weiter von der Farbe: „ihr Leben spricht nicht bloß zum Auge und zur Phantasie, sondern es redet vor allem zum Gemüte, weil ihr mild trauliches, ihr weich anmutiges, ihr bestimmt fallendes Wesen nicht verfehlt, dem Menschen ins Innere zu dringen; die Farbe hat die Kraft, das Gefühl aufs mannigfaltigste zu bewegen, zu erheben, zu rühren, zu ergreifen und sonst zu stimmen, so sicher, daß sie oft unbewußt, unwillkürlich so oder anders auf uns wirkt, und erst hintennach die Reflexion in der Farbe die Ursache dazu entdeckt, und so stark, daß wir geradezu genötigt sind, die Farben der uns zunächst umgebenden Dinge ihrer sei es nun ruhigeren oder erregenderen Wirkung gemäß so und nicht anders zu wählen" **). Finden wir in diesen

*) Volkelt, Symbolbegriff in der neueren Aesthetik S. 46.

**) Karl Köhlin, Aesthetik S. 321 ff. und über Farben das ganze Kapitel von S. 462 an.

Worten die Einsicht und Weisheit Goethes anerkannt und bestätigt, so ist klar, daß eine von den Gegenständen gelöste Farbe ihrer Wirkung nach am nächsten der Musik verwandt ist. Sie ist Augenmusik (eye music, Wordsworth). Ein englischer Aesthetiker, der der modernen Koloristik weit genug gefolgt ist, um den künstlerischen Wert der Farbenharmonie zu begreifen, bemerkt hierzu, die Malerei, indem sie musikalisch werde, d. h. den Inhalt verflüchtige und nur Harmonien und Verhältnisse suche, bleibe sicherlich eine Kunst; doch sage sie sich gewissermaßen von der Natur damit los*). Diese Meinung, welche in der Musik und musikalischen Malerei den Hauptunterschied gegen die übrige Malerei und die Plastik darein verlegt, daß jene nicht auf Nachahmung der Natur beruhen, wird, obwohl auch bei uns wohl die herrschende, doch hoffentlich einmal aufgegeben werden. Ist erst einmal die Lehre Schopenhauers von dem Vorrang der Musik als irrig erkannt, eine Einsicht, die wegen der ungeheuren damit verknüpften Interessen nur langsam sich Bahn brechen kann, so wird es wie Schuppen von den Augen fallen, und man wird zugeben, daß die Natur und ihre Nachahmung nicht auf das Sichtbare beschränkt ist, und daß, so wie die Musik eine akustische Gebärdensprache des Gefühls genannt worden ist, alle Kunst überhaupt immer mehr der Darstellung des Seelischen, Nichtsinnlichen, wenn auch durch den Schleier des Körperlichen, zudrängt. In der Körperlosigkeit der Farbe braucht keine Entfernung von der Natur sich auszudrücken; umgekehrt kann der seelische Ausdruck damit an Unmittelbarkeit gewinnen. Wir rühren hier an die tiefsten, unerschließbaren Geheimnisse der Kunst.

Die großen Künstler haben eine rätselhafte Reizbarkeit für Formen — für Farben, Linien, Bewegungen, Töne —, und diese dämonische Macht der reinen Ausdrucksmittel, wie wir sie an dem gewaltigen Beispiel des jungen

---

*) When we come to this kind of imagination, in which substance is either banished altogether or reduced to a minimum, whilst the delicacies of colour are retained, the only intelligent way of considering it is to think of it as an art existing on its own basis, which is almost, though not quite, independent of Nature. Hamerton, imagination in landscape painting 72 f.

Rembrandt haben kennen lernen, kann Unbesonnene zum Glauben verführen — dies ist der Fall der sogenannten formalen Aesthetik —, die Kunst sei in diesen Formen beschlossen. Die Wahrheit ist aber, daß der Künstler die Macht und den Bann der Form nie abstrakt, sondern immer untrennbar mit tausend Empfindungen und Gefühlsinhalten zugleich verspürt*). Dies ist es, was die kühleren, verstandesmäßigen Naturen selten begreifen und deshalb mißverstehen; sie ahnen nicht die tiefe Symbolik des Weltzusammenhangs, der keine Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Form und Gehalt kennt, dem alles Kern und Schale zugleich ist. In dieses wahre Wesen sehen nur die Großen, fühlend und erschauernd, hinein.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Rembrandt zurück, so ist die Antwort auf die Frage, ob die Explosion der späten Rembrandtfarbe einen „Rückfall" in die sinnlichen Bande der malerischen Ausdrucksmittel bedeute, gefunden. Diese Farbe hat allen sinnlichen Reiz, wie er die Kinder blendet, wie er Rembrandt, das große Kind, geblendet hat, aber sie hat zugleich tiefsymbolischen Gehalt und mystische Wirkung. Das Symbol ist das Verständigungsmittel, der Schlüssel vom Sinnlichen zum Nichtsinnlichen, worin das Vergängliche als Gleichniß des Unvergänglichen erkannt wird. In der symbolischen Kraft hat die Kunst ihr mächtigstes Mittel, die Sinnlichkeit zu einer unermeßlichen Perspektive der Ahnungen, ja der Gewißheiten zu erweitern. Ist einem erst dieser Geist und diese Kraft in Rembrandt aufgegangen, so wird man immer deutlicher die Spuren des Werdens dieses Geistes gewahren.

Houbraken erzählt als einen der seltsamen Streiche Rembrandts, den er natürlich nicht begriffen hat, wie er auf dem Gemälde einer Kleopatra

*) Zeugnisse dafür sind natürlich nicht ganz leicht beizubringen. Doch erinnere ich an Böcklins farbensymbolische Spekulationen, die durch die Mitteilungen Lenbachs schon für die Weimarer Zeit belegt sind. Lenbach erzählt, daß er ihnen widersprochen und sie nicht verstanden habe! (Wyl, Deutsche Revue XXII, 1 [1897] 297 f.) Ferner Gustav Freytags Zeugniß über die Urform von Richard Wagners Walküren, wovon freilich die unbegreiflich hämische Kritik Freytags abzuziehen ist. (Erinnerungen aus meinem Leben S. 204 f.)

einst einer Perle zuliebe, deren Leuchtkraft um jeden Preis hervorgetrieben werden sollte, die ganze Figur zugestrichen habe. Auf den vorhandenen Werken fehlt es nicht an Beispielen verwandter Art. Jedermann kennt Tizians Zinsgroschen in Dresden, wo alles in dem wunderbaren Ausdruck der beiden Köpfe liegt. Derselbe Gegenstand ist auch von Rembrandt in einem kleinen Gemälde (Katalog der Londoner Rembrandtausstellung Nr. 21, im Besitz des Herrn Beaumont) 1655 behandelt worden. Es sind drei kleine Figuren, nicht nur die zwei Hauptpersonen, Christus und der andere, der sich ihm fragend und die Münze reichend nähert, sondern zwischen diesen beiden, einander zugewendeten Profilgestalten eine dritte in Frontstellung, die wie ein Vorhalt in der Musik wirkt, indem sie sich zwischen den Fragenden und Gefragten hineinschiebt. Die Figuren sind zu klein und zu entfernt, um ihre Gesichtszüge sprechen zu lassen; aber wir nehmen ihre Haltung und Gebärden wahr und noch etwas weiteres. Jene dritte Gestalt, von der wir sehen, daß es ein alter Mann ist, der sich mit beiden Händen auf einen Stock stützt, hat am Turban eine große glänzende Perle. Dahinein hat Rembrandt ein gut Teil des psychologischen Ausdrucks der ganzen Szene verlegt. Die Perle leuchtet wie die Augen einer Katze im Dunkeln. Man fühlt, hier wird gewartet, bis Jesus ein Wort redet, aus dem man ihm einen Strick drehen könnte. Oder ein anderes Beispiel, die Darstellung Jesu im Tempel (Radierung B 50). Dieses Thema hat der Meister oft behandelt, in dem frühen Gemälde im Haag und in Radierungen (B 51, B 49). Immer hat er diesen Augenblick feierlich entzückter Prophezeiung, da Simeon das Kindlein auf die Arme nimmt und spricht: Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen (Lukas 2, 28 ff.), mit zahlreicher Assistenz teilnehmender und ab und zu gehender Tempelbesucher wiedergegeben. In der späten Darstellung findet sich die Figurenzahl beschränkt; auch erscheint kein Engel mehr und kein himmlisches Licht, um dem Vorgang den Ausdruck der Inspiration zu verleihen. Die Eltern Jesu und die Zuschauer sind in den Schatten gedrängt; unter einem finsteren Gewölbe des Tempels fällt das Licht auf drei Gestalten, eine knieende mit

dem Jesuskind — dies ist der ekstatisch aufblickende Simeon —, den sitzenden Priester und eine stehende Figur. Diese drei sind in Rembrandts später Kompositionsweise in scharfem Rhythmus über einander etagiert. Der Stehende ist seltsam wie ein Zauberer angezogen und erinnert an jenes mysteriöse Bild eines Gewappneten, von dem früher (S. 387) die Sprache war: er trägt eine metallglänzende hohe Mütze, eine gleißende Weste und hält einen Stab mit eigentümlich geformtem oberem Ende, einem Bischofsstab ähnlich. Eine Figur wie diese kommt als Motiv von früh an in Rembrandts Werken vor (auf B 48, Beschneidung, B 99 Tod Mariae); hier aber ist sie eine Art Hauptperson geworden und wirkt wie ein enthülltes Allerheiligstes. Ihre Gesichtszüge sind im Schatten; aber das Kleinod an der Kopfbedeckung sowie der ganze gleißende Staat, worin eine letzte Erinnerung an das Kind auf der Nachtwache nachklingt, sehen wie magische Augen aus dem Dunkel. Das geheimnißvolle Zwielicht, aus dem der hellere Schein ahnungsvoll augenhaft hervorbricht, lenkt unsere Vorstellung symbolisch zu dem anderen, dem großen Mysterium hinüber, da das Göttliche in Kindesgestalt erscheint und prophetisch die erste Begrüßung und Weihe erfährt.

Auf dieser Stufe haben in Rembrandts Kunst alle Ausdrucksmittel symbolischen Wert. So ist es mit der Handhabung von Licht und Schatten, da denn die Fälle, die wir früher besprachen, die Beschattung der Stirn auf den Bildnissen, die Lichtlosigkeit der Augen nicht anders als eine Symbolik höchster geistiger Beziehungen derart wie der Apostel vom verhüllenden Vorhang und vom Schauen von Angesicht zu Angesicht spricht, aufgefaßt sein wollen; so ist es endlich mit der Farbe. Immer hat Rembrandt Farbe und Licht als nahverwandte Mächte empfunden, an Licht als an ein Höchstes und Reinstes aus Farbe Geborenes geglaubt (wie Kepler die Farbe nennt: lux in potentia, d. h. latentes Licht, lux sepulta in pellucidi materia): der Symboliker des Lichts ist auch der Symboliker der Farbe. Und so läßt er der Neigung zu jener urtümlichsten aller Farben Lauf, die in den späten Gemälden als seine unverkennbare Haupt- und Lieblingsfarbe er-



139 Die Darstellung Jesu im Tempel Radierung



140 Die Heimkehr des verlorenen Sohnes Radierung

scheint, dem Zinnoberrot. Ich vermag nicht zu sagen, wie die Macht des Rot in der Beschaffenheit derjenigen Nervenfasern unseres Sehnerven, die rotempfindlich sind, begründet ist. Von der Energie dieser Farbe sagt Goethe, sie scheine sich wirklich ins Organ zu bohren und bringe eine unglaubliche Erschütterung hervor. „Man hat die Neigung zu derselben bei wilden Völkern durchaus bemerkt. Und wenn Kinder, sich selbst überlassen, zu illuminieren anfangen, so werden sie Zinnober und Mennig nicht schonen." Es ist dieselbe Farbe, mit der urtümliche Zeiten Götterbilder und Herrscher schmückten*). In diesem Augenblick hat man das Gefühl, als sehe man Rembrandt, den man uns so gern als den Persönlichsten und ganz Individuellen vorstellt, seine Person wie eine hemmende Schranke abwerfen; er reckt sich zu elementarer Größe empor und spricht zeitlos zu uns wie einer, der war, als die Urzeit Urtümliches empfand, und der bei uns ist wie ein Gegenwärtiger. An der Schwelle, wo die Zufälligkeit des Leibes und seiner Organe im Begriff ist, sich in das Ewige und Dauernde aufzulösen und zurückzuströmen, wird er das Gefäß sonderlicher, nie erlebter Offenbarungen. Ein rätselhaft gewaltiges Werk entsteht. Wir nähern uns dem Wunder aller Wunder, dem Gemälde des verlorenen Sohnes in St. Petersburg.

Das Gleichniß vom verlorenen Sohn (Lukas 15) gehört zu den Gegenständen, die Rembrandt wiederholt behandelt hat. Es ist die evangelische Erzählung von einem jungen Mann, der mit dem Erbteil, das ihm der Vater ausgehändigt hat, davongeht und es in Ausschweifungen verpraßt, darnach in Not gerät und die Schweine hüten muß und schließlich von Reue gequält sich heimbegiebt, um Taglöhner bei seinem Vater zu werden. „Denn ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße." Der Vater aber

*) Man sehe die Belege aus Plinius und anderen bei Magnus, geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes S. 15, wo freilich das, was über die verhältnißmäßige Farbenblindheit der Alten gesagt wird, von unserer Wissenschaft nicht geglaubt wird. Helmholtz, physiologische Optik² S. 348.

freut sich des Wiedergefundenen und läßt ihm ein Freudenfest anrichten. Da nun der ältere Sohn, der brave und gehorsame, sich erzürnt und dem Vater vorwirft, wie er einen Sünder so ehren möge, erhält er jene Antwort, aus der die tiefsinnige Vorliebe des Evangeliums für die Sünder spricht, die sich bekehren und die, erst von den Leidenschaften irregeleitet, nun die Leidenschaft und Liebesglut ihrer Seele auf das Heil und auf das Reich Gottes richten. Dieser Stoff begegnet, verschiedenartig geformt, in einer Anzahl Zeichnungen, ausgeführt aber in einer Radierung von 1636 (B 91). Ueber den Stufen der Treppe sieht man den Sünder halb nackt niederknien, indes der Vater mit eiligem Schritt heraustretend sich liebend über ihn beugt. Dem evangelischen Text getreu sind Diener abgebildet, die auf das Geheiß des Herrn „das beste Kleid" herzubringen, um den Wiedergefundenen zu schmücken. In der Ferne werden weidende Tiere mit Hirten sichtbar*). Das Dramatische der Szene, die Zerknirschung auf der einen Seite, auf der anderen die freudige Bewegung, die das ganze Haus in Unruhe versetzt, ist höchst wirksam ausgedrückt worden. Blanc sagt, in den Werken der größten Meister werde man nicht leicht eine Komposition finden, aus der so viel Herz und innerstes Gefühl spreche. Verwandt als Motiv ist das kleine Petersburger Gemälde von der Versöhnung König Davids mit seinem reuigen Sohn Absalom (siehe Abbildung Nr. 71), welches früher sogar für eine Darstellung des verlorenen Sohnes gehalten worden ist**). Das Bild ist in unserem Zusammenhang dadurch merkwürdig, daß entgegen der eben beschriebenen Radierung, welche die zwei Hauptpersonen sich im Profil zugewendet zeigt, eine andere Anordnung erscheint, der Sünder vom Rücken ge-

---

*) Daß die hinterste Figur den älteren, mißvergnügten Sohn darstelle (Blanc p. 44), möchte ich nicht wiederholen. In der Frühzeit pflegt sich Rembrandt sehr an den Text zu halten, und dieser besagt, daß bei der Ankunft des Sünders der ältere Bruder sich auf dem Feld befand. Das Gemälde des verlorenen Sohnes, das 1899 in London ausgestellt war, Katalog Nr. 89, ist wohl einstimmig Rembrandt abgesprochen worden.

**) Waagen, die Gemäldesammlung in der k. Ermitage S. 367 f., nicht ohne selbst einen Zweifel auszusprechen.

sehen, der Vergebende in Frontstellung, wie sie auch für das späte Bild des verlorenen Sohnes beibehalten wird. Im übrigen ist das David- und Absalombild im Ausdruck von diesem sehr verschieden: der Sohn preßt sich lebhaft an den Vater; dieser aber ist ohne Ergriffenheit und hält sich in königlicher Vornehmheit aufrecht.

Das Petersburger Gemälde des verlorenen Sohnes hat lebensgroße Figuren; seine Maße sind sehr beträchtlich (Höhe 2 m 62, Breite 2,05)*); in der technischen Ausführung zeigt es die heftige Art von Rembrandts später Zeit, die wir zu schildern versucht haben. Die Szene ist die Plattform vor dem Haus, dessen laubübersponnene Wand den Hintergrund bildet. In der Architektur ist am Anfang des Portalbogens ein Steinrelief sichtbar, das einen mit übergeschlagenem Bein sitzenden Mann darstellt, der die Klarinette bläst, ein Hund neben ihm. Ist es eine Anspielung auf das zeitweilige Hirtentum des verlorenen Sohnes? Im Flur des Hauses ist eine schwach sichtbare Figur. An der Handlung sind fünf Personen beteiligt, links die zwei Hauptpersonen; rechts drei Zuschauer. Die Hauptgruppe enthält eine starke Abweichung vom biblischen Text. Während nämlich geschrieben steht: da er aber noch fern war, sah ihn sein Vater, lief und fiel ihm um seinen Hals und küßte ihn, ist der Alte bei Rembrandt blind; es scheint, daß er die Schritte erkannt hat und eben herausgetreten ist; da sinkt ihm der Sünder entgegen und vergräbt den Kopf im Kleid des Vaters. Wundervoll sind die Hände des Alten, wie er, um sein eigen Fleisch zu fühlen, sie, alle zehn Finger nebeneinander, dem Sohn über die Schultern legt; in der breiten Fläche der fühlenden Hände des Blinden ist ein Ausdruck sondergleichen. Der Junge hat mit seinem rasierten Kopf ein rechtes Galgen- und Sträflingsaussehen; die Gelegenheit, einen Akt zu malen, hat Rembrandt verschmäht und den reuigen Sohn mit einem zerlumpten, durch einen

*) In der französischen Ausgabe des Katalogs der Ermitage (dritte Auflage) ist, wie mir Herr von Somof freundlich bestätigt, ein Druckfehler. Das Breitenmaß beträgt 2,05 und nicht 2,5 m.

Strick gegürteten Rock bekleidet, durch den an einer Stelle die bloße Haut durchsieht. Das Unterzeug scheint noch aus besseren Tagen geblieben zu sein; am Hals und an den Säumen läßt es sehen, daß es einmal ein gutes Stück gewesen; an der rechten Seite hängt ihm eine kleine Scheide mit einem Messer. In der Gruppe rechts steht vorn ein Alter, im Profil, auf den Stock gestützt; dann kommt eine sitzende jugendliche Gestalt, sehr merkwürdig gegeben. Die linke Hand faßt das übergeschlagene rechte Bein am Fußgelenk an; die rechte Hand liegt auf der Brust; alle Extremitäten sind sozusagen herangenommen und gesammelt; es ist nichts Divergierendes von Bewegung da. Endlich eine Frau, die im Mittelgrund an den Chorpfeiler lehnt; von ihrem Gesicht, das in den Gesamtton getaucht ist, sieht man das Rot der Lippen und dunkele Augen, Augen mit einem Blick, den wir aus den Bildnissen der Spätzeit kennen, die einem nachfolgen und einen Eindruck hinterlassen, wie ihn — mit ganz anderen Mitteln — in der Welt der Kunst nur die Sibyllen und Propheten Michelangelos hervorbringen. Diese fünf Figuren sind alle von einer seltsamen Geschlossenheit des Umrisses, die Gruppe von Vater und Sohn wie die Parallelvertikale des Alten mit dem Stock; kein herausgestreckter Arm, der die Umrißlinie unterbräche, keine Transversale, sondern eine gelähmte Unbeweglichkeit. Von der zusammengeschlossenen Ruhe des Sitzenden war schon die Sprache; die Frau scheint kaum einen Körper, nur Augen zu haben: die gesamte äußere Aktion in den Figuren ist gleichsam erstorben; eine Starre und ein vollkommener Stillstand herrscht rings um das Schauspiel von Reue und Gnade.

Die wenigen, die das Bild gesehen haben und davon sprechen (Bode und Michel), äußern die Meinung, die Umstehenden seien gleichgültig, sie verstünden nicht, was vorgeht oder hätten den Rückkehrenden nicht erkannt. Aber es ist doch wohl etwas ganz anderes. Auf seinen späten Werken hängt Rembrandt gern das Körperliche aus, um in dieser Starre oder Entkörperung das Spiel der seelischen Kräfte frei zu haben; es ist eine innere Ergriffenheit, die die äußeren Teile lähmt. Eigentlich bewegen sich alle nur



Die Heimkeh des verlorenen Sohnes. St. Petersburg.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Strick gegürteten Rock bekleidet, durch den an einer Stelle die bloße Haut durchsieht. Das Unterzeug scheint noch aus besseren Tagen geblieben zu sein; am Hals und an den Säumen läßt es sehen, daß es einmal ein gutes Stück gewesen; an der rechten Seite hängt ihm eine kleine Scheide mit einem Messer. In der Gruppe rechts steht vorn ein Alter, im Profil, auf den Stock gestützt; dann kommt eine sitzende jugendliche Gestalt, sehr merkwürdig gegeben. Die linke Hand faßt das übergeschlagene rechte Bein am Fußgelenk an; die rechte Hand liegt auf der Brust; alle Extremitäten sind sozusagen herangenommen und gesammelt; es ist nichts Divergierendes von Bewegung da. Endlich eine Frau, die im Mittelgrund an den Chorpfeiler lehnt; von ihrem Gesicht, das in den Gesamtton getaucht ist, sieht man das Rot der Lippen und dunkele Augen, Augen mit einem Blick, den wir aus den Bildnissen der Spätzeit kennen, die einem nachfolgen und einen Eindruck hinterlassen, wie ihn — mit ganz anderen Mitteln — in der Welt der Kunst nur die Sibyllen und Propheten Michelangelos hervorbringen. Diese fünf Figuren sind alle von einer seltsamen Geschlossenheit des Umrisses, die Gruppe von Vater und Sohn wie die Parallelvertikale des Alten mit dem Stock; kein herausgestreckter Arm, der die Umrißlinie unterbräche, keine Transversale, sondern eine gelähmte Unbeweglichkeit. Von der zusammengeschlossenen Ruhe des Sitzenden ... die Sprache; die Frau scheint kaum einen Körper, nur Augen zu haben, die gesamte äußere Aktion in den Figuren ist gleichsam erstorben; eine Starre und ein vollkommener Stillstand herrscht rings um das Schauspiel von Reue und Gnade.

Die wenigen, die das Bild gesehen haben und davon sprechen (... und Michel), äußern die Meinung, die Umstehenden seien gleichgültig, verstünden nicht, was vorgeht oder hätten den Rückkehrenden nicht erkannt. Aber es ist doch wohl etwas ganz anderes. Auf seinen späten Werken hängt Rembrandt gern das Körperliche aus, um in der Starre oder Entkörperung das Spiel der seelischen Kräfte ... es ist eine innere Ergriffenheit, die die äußeren Teile lähmt. ... bewegen sich alle ...



durch ein Vorbeugen des Kopfes*). Die Zurückhaltung der Gebärde, die statuenhafte Versteinerung giebt diesen Gestalten etwas Allgemeines, Ueberindividuelles, als wären sie ein Chor heiliger Zeugen, die mit erbauter Empfindung, aber noch ohne deutlich erhelltes Bewußtsein und ohne Sprache den Vorgang auf der Szene begleiten.

Was wir bis hierher betrachtet haben, ist nicht viel mehr als die Schale. Der arme Sünder mit seinem wie abgenagt aussehenden Schädel drückt die Augen zu; der Vater ist blind; beide sind in diesem Augenblick blind; sie sehen nichts; sie fühlen nur die tiefe Erschütterung der Begegnung, des sich Wiederfindens, und die sechs Augen, die auf sie gerichtet sind, sind stumm; sie fassen noch nicht ganz. Aber eines spricht in dem Gemälde, es sagt mehr als alles, es sagt alles bis zum letzten Wort, die Farbe.

Aus dem dunkelen Grund lösen sich grünbräunliche Töne. Das Laub, welches die Wand des Hauses überspinnt, die Gewänder, sie klingen in dieser Tonart, allmählich und wie tastend zu einem Ansatz von Rötlich, ja Golden sich steigernd. Der Knieende hat über seinem leinenen Unterzeug weißliche Lumpen, die in Lachs- und Olivtöne übergehen (dies ist die Mischung, die Rembrandts Schüler Arent de Gelder zu seiner Spezialität gemacht hat). Tastend, wie gesagt, fragend fluten die Tonwellen zwischen Grün und Gold, zwischen Grauoliv und Rötlichbraun modulierend, heran. Da durchbricht ein mächtiger, bestimmter Farbenwille diese halberstickte und gedämpfte Schwüle, und mit unsagbarer Gewalt fährt das grelle Rot, ein gelbrotes Ziegelrot, dazwischen.

Der blinde alte Vater und der alte Mann rechts sind in diese Farbe gekleidet. Gegen die Verlumptheit des jugendlichen Sünders entfaltet sich aller Reichtum der Kleidung auf dem vergebenden Vater; er ist wie ein König. Ueber einem grüngoldenen Gewand, von dem weiße, in Rüschen endende Aermel hervorkommen, breitet sich ein mantelartiger zinnoberroter

---

*) Die Länge der Gestalten ist auffallend. Doch kommt das auch sonst vor, z. B. der Christus der Radierung B 89.

Umhang. An seiner Innenseite sieht man Bänder, durch welche die Arme gesteckt sind, um den Umhang festzuhalten; Quasten in Rot schmücken seine Enden. Das Rot ist völlig ununterbrochen. Betrachtet man das schwarze Barett, das der sitzende junge Mann auf dem Kopf hat, so wird man gewahren, wie es mit einer Goldborte abgefaßt ist. Nichts derart begrenzt oder unterbricht das Rot. Wie oft hat Rembrandt Goldborten auf Rot und andere Farben gesetzt, um die Sprühkraft zu steigern! Hier hat er den Umhang des Vaters wie den langen roten Mantel des Alten auf der rechten Seite ohne jede Passementerie gelassen: mit einer furchtbaren Gewalt, zyklopischen Blöcken gleich, stehen die roten Massen in dem Bild zu Tage.

Was bedeutet dies alles? Was sagt diese Farbe, was kündet sie?

Ein starkes Licht fällt auf die drei Figuren des Vordergrundes; nach hinten kommen nur schwache Streiflichter; ein solches hat der sitzende junge Mann am Nasenrücken und an der rechten Handwurzel. Der Hauptakzent trifft das Gesicht des Vaters; unter dem grünen Käppchen hat die Stirn das stärkste Licht; ehrwürdig umrahmen weißes Haar und weißer Bart ein Antlitz, in dem die Augen erloschen sind; sie haben kein Licht und sprühen keines; alle Empfindung ist nach innen gedrängt, zu einem großen, feierlichen Willensakt gesammelt, indes die anderen Seelen ringsum in geheimer Sympathie mitschwingen. Und nun beginnen wir die Symbolik der Farbe zu ahnen. Sie ist das lösende Wort, das Erstgeborene aus dem Urgrund der Seele, was dem Chaos der Gefühle Form und Richtung giebt, und das Wort, das sie aus der Fülle des Majestätsrechtes, aus unerschöpflicher Macht hervorquellend spricht, lautet: Gnade. Nun vernehmen wir die Antwort auf das fragende Wogen all dieser halb unterdrückten Töne, dieser schweigenden, gebärdelosen Blicke; denn aus dem Schweigen bricht mit einzigartigem Gewicht ein Herzton, der Laut der roten Farbe und kündet Gnade. Unmittelbarer hat nie das Sinnliche zum Geist gesprochen wie aus diesem Bild. Hier hat die Form keine selbständige, eigenwillige Bedeutung mehr; sie spielt nicht und dekoriert nicht, und der Ausdruck macht keine Umwege. Form und Gehalt sind eines und dasselbe; der Gedanke scheint sich nach

seinem Bedürfen und ohne Umschweife den Leib gebaut zu haben; er scheint durch ohne Hemmung und Trübung, und was für uns sonst in den Gegensatz von Körper und Seele, Form und Inhalt auseinandertritt, hat hier seine ursprüngliche und göttliche Einheit zurückgefunden.

Dies ist *Rembrandts letztes Wort*. Die höchste Vergeistigung gelingt ihm in dem Ausdruck der Gnade. Es ist dasjenige, dessen wir letztlich alle bedürfen, das Siegel und die Erlösung unseres Daseins. Es ist das Symbol des Göttlichen in der Welt.

In dieser Ahnung und Einsicht begegnen sich die großen Schauenden, die Seher der Menschheit. Shakespeare und Goethe, Dante und Rembrandt reichen sich die Hände, und sie beugen sich vor dem, was dem Genius der Religion als höchste Offenbarung zu Teil geworden ist.

Frei ist die *Gnade*, kennt nicht Zwang noch Schranke;
Sie träufelt wie des Himmels milder Regen
Zur Erde nieder, zwiefach segensvoll:
Sie segnet den, der giebt, und den, der nimmt.
Am mächtigsten im Mächtigsten, schmückt sie
Den Herrscher auf dem Thron mehr als die Krone.
Sein Szepter zeigt die zeitliche Gewalt,
Das Attribut der Würd' und Majestät,
Den Sitz der Scheu und Ehrfurcht vor den Königen;
Doch über dieser Szeptermacht steht Gnade,
Die ihren Thron hat in der Könige Herzen,
Ein Attribut der Gottheit selber ist;
Und irdische Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wo Gnad und Recht sich mischen . . .
Denn nach dem Lauf des Rechts wird von uns keiner
Einst selig, und wir beten all' um Gnade!

So Shakeſpeare, und dies ſind die Verſe, mit denen Goethes Mater glorioſa begrüßt wird:

Um ſie verſchlingen
Sich leichte Wölkchen,
Sind Büßerinnen,
Ein zartes Völkchen,
Um ihre Kniee
Den Aether ſchlürfend,
Gnade bedürfend.
Dir der Unberührbaren,
Iſt es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind ſie ſchwer zu retten;
Wer zerreißt aus eigner Kraft
Der Gelüſte Ketten?
Wie entgleitet ſchnell der Fuß
Schiefem glattem Boden?
Wen bethört nicht Blick und Gruß,
Schmeichelhafter Oden?
Du ſchwebſt zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Ohnegleiche!
Du Gnadenreiche!

Dante möge mit dem Hymnus des heiligen Bernhard im letzten Geſang ſeines großen Gedichtes die Reihe beſchließen:

Donna, sei tanto grande e tanto vali,
Che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
Sua disianza vuol volar senz'ali.
La tua benignità non pur socorre
A chi domanda, ma molte fiate
Liberamente al domandar precorre.
In te misericordia, in te pietate,
In te magnificenza, in te s'aduna
Quantunque in creatura è di bontate.

Rembrandt und das religiöse Leben in Holland.

Eine Kunst, die ihre Gegenstände mit so entschiedener Vorliebe der Bibel entlehnt hat, fordert eine zusammenfassende Betrachtung ihres religiösen Karakters. In der kleinen Bibliothek Rembrandts war eine Bibel, und ihren Inhalt hatte er so genau und wörtlich inne, daß viele seiner Darstellungen in ihrer Abweichung von der herkömmlichen katholischen Fassung des Themas nur durch die Thatsache peinlicher Rücksicht auf die Textworte erklärbar werden. Manche Bilder, die man lange für Darstellungen der Profanhistorie gehalten hat, sind von bibelkundigen Forschern schließlich als biblische Stoffe erkannt worden (so der Berliner Simson, den man bis auf Kolloff als einen Herzog von Geldern erklärte). Ueberhaupt hat die holländische Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts auf Grund allgemein verbreiteter Bibellektüre so viele noch nie illustrierte Szenen der Schrift dem Kreis der gewohnten Auswahl hinzugefügt, daß der moderne Betrachter mit seiner sehr eingeschrumpften Bibelkenntniß manchmal Mühe hat, zu erkennen, welche biblische Erzählung im einzelnen Fall gemeint ist. Heut ist jene Bibelfestigkeit wohl nur noch in kleinen Gemeinden von lebhaft ent-

wickeltem, jeden einzelnen umfassendem religiösem Leben zu finden. Aber noch Goethe stand jene Kenntniß in höchstem Maß zur Verfügung; seine Phantasie und sein Stil zeigen die auffälligsten Spuren jener frühen und nachhaltigen Einwirkung. „Wer sich noch, bemerkt er selbst darüber, aus der Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, wie unter den Protestanten Deutschlands nicht allein Geistliche, sondern auch wohl Laien gefunden wurden, welche mit den heiligen Schriften sich dergestalt bekannt gemacht, daß sie als lebendige Konkordanz von allen Sprüchen, wo und in welchem Zusammenhang sie zu finden, Rechenschaft zu geben sich geübt haben, die Hauptstellen aber auswendig wußten und solche zu irgend einer Anwendung immerfort bereit hielten, der wird zugleich gestehen, daß für solche Männer eine große Bildung daraus erwachsen mußte, weil das Gedächtniß, immer mit würdigen Gegenständen beschäftigt, dem Gefühl, dem Urteil reinen Stoff zu Genuß und Behandlung aufbewahrte. Man nannte sie bibelfest, und ein solcher Beiname gab eine vorzügliche Würde und unzweideutige Empfehlung" *).

Möchte man nun trotz der oft berührten Schwierigkeit, vom künstlerischen Interesse auf den menschlichen Anteil zu schließen, annehmen, daß eine durch Rembrandts gesamte künstlerische Laufbahn sich erstreckende, unausgesetzte Beschäftigung mit der Bibel ohne starkes persönliches Interesse nicht denkbar sei, und daß ein Mann, der so wenig von außen und so ganz und gar autonom bestimmt ist, in der Bevorzugung biblischer Stoffe Neigung und Bedürfniß einer vorzugsweise religiösen Bildung bekunde, so sieht sich unser Urteil von der Thatsache stutzig gemacht, daß gerade in diesem Punkt unter denen, die über Rembrandt sich geäußert und dieses Problem angerührt haben, keine Uebereinstimmung herrscht.

Die meisten gehen wohl von dem Unterschied aus, den Rembrandts religiöse Darstellungen gegenüber der italienischen Behandlungsweise derselben Stoffe zeigen. Nicht das Monumental-Aeußerliche, das Kultische und

*) Die Stelle steht in den Noten zum Diwan, wo Goethe von Hafis, „dem Koranfesten", spricht.

Repräsentative, sondern den innerlichen religiösen Empfindungsgehalt habe er ausdrücken, das ins Göttliche Gesteigerte und Entfremdete menschlich nahe bringen wollen: so habe seine religiöse Kunst in der Bilderbibel den echten Volkston getroffen, das lautere und schlichte Evangelium verkündet und sei in Wahrheit der reine Ausdruck protestantischer Religiosität*). Andere haben das Besondere von Rembrandts Auffassung des Christentums weniger in der Betonung eines religiösen als eines sozialen und proletarischen Elements sehen wollen. Wenn schon Theophil Gautier seine religiösen Darstellungen als eine Armenbibel bezeichnet hat, so nennt ihn Taine den Maler des Dunkels, der auch in der moralischen Welt die Nachtseite, Elend und Enterbtheit, hervorgekehrt habe. Von hier aus sei ihm wie kaum einem anderen die Religion des Schmerzes und das Verständniß Christi aufgegangen, des Trösters der Armen, des Traurigen unter den Traurigen.

Damit sind die Spielarten der Auslegung lange nicht erschöpft. Von dem Gegensatz ausgehend, daß Rembrandt an Stelle der überlieferten Pose und Majestät der heiligen Figuren strikte Natürlichkeit gesetzt, hat man in diesem Naturalismus ein Anzeichen des Rationalismus gewittert, der, das Uebernatürliche und Irrationale in der Religion ablehnend, keine andere Grundlage als die einer natürlichen und vernünftigen Religion anerkenne und grundsätzlich auch die heilige Geschichte als Geschichte aufzufassen Ernst mache. Von hier aus hat nur ein Schritt dazu geführt, Rembrandt und der holländischen Kunst jede religiöse Empfindung völlig abzusprechen, sie als ein Beispiel der allgemeinen Säkularisation modernen Weltsinnes zu bezeichnen. Schon der englische Maler Reynolds hatte geurteilt, die holländische Malerei wende sich nur an den äußeren Sinn der Augen; daher sei sie für die Technik, sozusagen für die Grammatik der Kunst, ein ausgezeichnetes Unterrichtsmittel; wer Höheres und Geistiges verlange, müsse zu den Italienern gehen. Dieser Meinung hat Ruskin in den fünfziger

*) So zuletzt H. Weizsäcker in dem Werk: Der Protestantismus am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, S. 277—300.

Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in den letzten Bänden seiner Modern Painters die doktrinäre Wendung gegeben, die gesamte Kunst der neueren Jahrhunderte sei jedes religiösen Gehaltes bar. Da die Reformation auf ihrem Wege stecken geblieben sei, habe sie sich unfähig gemacht, der Verweltlichung ein Hinderniß entgegenzusetzen; die Kunst sei in den Abgrund des Rationalismus gestürzt. In diesem glaubenslosen modernen Europa seien die Holländer eine Rasse tüchtiger Maltiere ohne Geist und Empfindung, Handwerker in Oelmalerei. Es gefällt Ruskin, die „fleischliche" Kunst Wouwermans mit Fra Angeliko in Antithese zu bringen, und über Rembrandt mit bornierter Sicherheit zu urteilen, das Dresdener Doppelbildniß (Rembrandt mit Saskia auf dem Schoß beim Frühstück) sei dasjenige Werk des Meisters, aus dem seine Gesinnung am deutlichsten spreche; eine solche Art von Weltlichkeit sei dem siebenzehnten Jahrhundert Ersatz für die verlorenen Ideale von Glauben und Hoffnung. Von dem Grunddogma ausgehend, daß Schönfarbigkeit im Sinn des fünfzehnten Jahrhunderts der einzig wahre Kunstausdruck sei, da denn Farbe die Unschuld, die Sündlosigkeit und das Göttliche in der Natur sei, nennt er die holländische Kunst eine todbringende Kunst, weil sie den Sinn für Farben ertöte. „Eine Kunst, die wie die Rembrandts oder Caravaggios nur in Braun und Grau malt, kann nicht anders als gemein und gottlos sein." Paradoxe Anschauungen dieser Art kann man nicht kritisieren, da sie aus der Willensrichtung bedeutender Persönlichkeiten, und nicht aus ihrem Intellekt entspringen. Es mag also genügen, neben anderen Meinungen auch diese zu verzeichnen und, damit man sich nicht darüber errege, zum Schluß auch davon Kenntniß zu nehmen, daß Fromentin genau die entgegengesetzte Auffassung vertritt, indem er Rembrandt für einen Ideologen, Spiritualisten und Metaphysiker erklärt.

Aus dieser kurzen Uebersicht wird Eines klar geworden sein. Die Lösung dieses schwierigen Problems kann nicht auf dem Weg erhofft werden, daß man sich für eine der vorhandenen Auffassungen entscheidet oder sie um eine neue vermehrt, da das subjektive Befinden und Meinen in solchen Fragen dem einzelnen zwar genügen mag, aber wissenschaftlich nicht be-

friedigt. Ehe wir indessen die Möglichkeit einer aussichtsvolleren Methode erörtern, stoßen wir auf zwei Vorfragen, die eine, ob denn nicht etwa litterarische ausdrückliche Zeugnisse über Rembrandts religiöses Verhalten vorhanden sind, die andere, wie man sich das Verhältniß des Menschen zum Künstler in religiösen Dingen grundsätzlich vorzustellen habe.

Aus Houbrakens Sammlung von Biographien holländischer Maler hat man den allgemeinen Eindruck, daß diese Klasse von Menschen in ihrer häufig ungeregelten äußeren Lebensführung es mit Kirche und Religion nicht allzu ernst genommen habe. Wenigstens fällt es auf, wenn in einzelnen Fällen das Gegenteil ausdrückliche Erwähnung findet, wie etwa, daß Everdingen, Flink und A. de Gelder regelmäßig in die Kirche gegangen, daß Albert Kuyp sogar Kirchenältester gewesen sei, daß der Südniederländer Champaigne, der allerdings Beziehungen zu Port-Royal pflegte, am Sonntag zu malen abgelehnt habe. Ueber Rembrandts äußeres religiöses Gehaben besitzen wir eine einzige, sehr merkwürdige Nachricht, die uns der oftgenannte Florentiner Baldinucci mitteilt: Rembrandt habe zur Sekte der Mennoniten gehört. Die „Menisten“*), sagt dieser katholische Autor, bekennen eine falsche Religion; auch weichen sie vom Bekenntniß Calvins ab, indem sie erst mit dreißig Jahren taufen. Ihre Geistlichen seien keine studierten Leute, sondern gewöhnliche, aber geachtete, ehrliche und gerechte Personen (galantuomini); in den übrigen Dingen lebten sie „a lor capriccio“. Ob Rembrandt auch später bei jener falschen Religion geblieben sei, erklärt Baldinucci, nicht zu wissen. Vielleicht kann man aus der ganzen Fassung der Mitteilung schließen, daß Rembrandt die Zugehörigkeit zur Sekte nicht etwa von seiner Familie ererbt hat, sondern aus eigenem Antrieb zu ihr gegangen sei. Wir werden auf diese Möglichkeit später zurückkommen. Daß der seltene Vorname Rembrandt, wie Blanc behauptet hat, ein bei den Mennoniten häufiger Name gewesen sei, ist nicht richtig. Der Name Rembrandt ist nirgends häufig; doch kommt z. B. ein berühmter

*) Diese Namenform ist mir wiederholt auch in holländischen Akten vorgekommen.

Mathematiker Dirck Rembrandtsz van Nierop vor (cc. 1612—1662)*). Sehr viel weiter bringt uns zunächst das Wissen um Rembrandts Mennonitentum nicht; denn dieses Bekenntniß umschloß damals Menschen von sehr verschiedener Sinnesrichtung. Die religiöse Kunst Rembrandts wird aus seiner Zugehörigkeit zur Sekte an einigen Stellen Aufklärung gewinnen, und dies bleibt wichtig, auch wenn wir, den religiösen Menschen Rembrandt zu kennen, vielleicht verzichten müssen. Daß, religiöse Kunst hervorzubringen, nur frommen Menschen und Künstlern möglich sei, ist eine Vorstellung, die in den Kreisen der deutschen Romantik, der Nazarener und Maler von San Isidoro gern gehegt worden ist. Den Trugschluß, der in diesen Meinungen liegt, hat schon Schnaase deutlich durchschaut, und es ist um so wertvoller, seine Aeußerungen, die schon 1834 in den Niederländischen Briefen ausgesprochen wurden, kennen zu lernen, als sein eigenes starkes religiöses Bedürfen und sein Verständniß dieses Punktes außer jedem Zweifel steht, wovon man sich aus seiner Kunstgeschichte (insonderheit aus seiner Haltung gegen die Renaissance) wie aus seinem Briefwechsel mit Herrn von Uechtritz genügend überzeugen kann. Schnaase sagt also (im 13. und 14. der Niederländischen Briefe), der religiöse Karakter der Kunstwerke hänge mehr von ihrer Zeit als von ihren einzelnen Urhebern ab, da es denn zu allen Zeiten Fromme und Leichtsinnige auch unter den Künstlern gegeben habe. „Die Bilder des Giotto und des Filippo Lippi scheinen uns mehr frommen Ausdruck zu haben als die des Rubens, und dennoch wird dieser wegen seiner Frömmigkeit gerühmt, während von Lippi ein entschieden leichtes Leben, von Giotto wenigstens Aeußerungen einer gewissen religiösen Gleichgültigkeit berichtet werden." Weiter aber will es fraglich werden, ob das fünfzehnte Jahrhundert wirklich eine tiefere Frömmigkeit als das sechszehnte und siebenzehnte besessen, und so wird der Schluß aus dem religiösen Ausdruck eines Bildes auf die Frömmigkeit der Zeit ebenso abgewiesen wie

*) Angaben, die ich der bewährten Gefälligkeit von Herrn E. W. Moes in Amsterdam verdanke.

der auf die Frömmigkeit des einzelnen Malers. Da nun der religiöse Ausdruck unmöglich im Gegenstand allein gesucht werden kann, vielmehr aus den zarten Verhältnissen von Form und Farbe entsteht, aus Dingen also, für welche die eigentliche Religion gar keinen Maßstab besitzt, so meint Schnaase, eben dies weise auf den eigentümlichen Geist der Kunst, der mit Religion keineswegs identisch, eine Selbständigkeit besitze, die in der geschichtlichen Erscheinung zum Alternieren dieser beiden großen Mächte, Kunst und Religion, führe.

Indem wir die Frage nach dem persönlichen religiösen Karakter Rembrandts gegen die sicherer zu beantwortende und wichtigere Frage nach dem religiösen Karakter seiner Kunst zurückstellen, wollen wir bekunden, daß jenes Verhältniß des religiösen Menschen zum religiösen Künstler nur als Einzelfall aus der viel allgemeineren Fragestellung gelten kann, wie das Verhältniß von Mensch und Künstler, von Mensch und Genius überhaupt zu denken sei. Dies zu erörtern, sei dem Schlußabschnitt vorbehalten. Wir wollen also vermeiden, die Beurteilung von Rembrandts religiöser Kunst irgendwie mit der des Menschen Rembrandt bewußt oder unbewußt zu verquicken und vielleicht zu kompromittieren. Wenn hiermit eine Hauptwurzel willkürlich subjektiver Auffassung beseitigt ist, so mögen wir um so mehr hoffen, zu einer wissenschaftlich begründbaren Ansicht zu gelangen, als wir auch des weiteren in diesem Fall unseren Ausgangspunkt nicht von Rembrandt noch seiner Kunst, sondern von einem Gesamtbild der religiösen Lage seiner Zeit nehmen wollen. Haben wir erst eine deutliche Vorstellung, wie mannigfach die holländische Religiosität des siebenzehnten Jahrhunderts sich bethätigt hat, so mag an einem Maßstab fester historischer Größen die religiöse Kunst Rembrandts gemessen werden. Ihr Wesen und Gehalt wird so vielleicht müheloser und überzeugender erkannt werden, als wenn das in religiösen Dingen nicht untrügliche Gefühl des modernen Menschen sich zum Richter darüber aufwirft.

Die kalvinistische Kirche Hollands, wie sie auf der Confessio Belgica von 1562 ruhte und in der Hauptsache durch das Dordrechter Konzil von 1618 und 1619 befestigt war, erhob sich aus dem blutgedüngten Boden der spanischen Glaubensverfolgungen des sechszehnten Jahrhunderts. Noch war das Andenken der Märtyrer frisch, die als Ketzer auf den Scheiterhaufen der spanischen Inquisition verbrannt worden waren, deren Enkel jetzt die Freiheit des Bekenntnisses im befreiten Land genossen. Die Saat des Hasses hatte ein streitbares Geschlecht emporwachsen lassen, das nicht an Milde gewöhnt war. Daß auch Calvin in Genf einen Ketzer, Servet, den Flammen übergeben hatte, fand in der holländischen Kirche rücksichtslose Verteidiger, und wenn das Dordrechter Konzil die Zeiten des Athanasius und Arius nicht in voller Stärke erneuerte, so lag die Ursache weniger in der religiösen Milde der Sieger als in den Rücksichten staatsbürgerlicher Politik. Der Kalvinismus hatte von Haus aus seine Stärke in der Gewöhnung und Einsicht, daß, wer von den Menschen Großes haben will, noch Größeres, ja das Ungeheure von ihnen fordern muß. Nicht von dem Menschen und seinem Heilsbedürfen, sondern von dem Herrenwesen Gottes, zu dessen Ehre und Herrlichkeit die Schöpfung da ist, hat er seinen Ausgangspunkt genommen. In einen strengen Dienst ist der Mensch gestellt, und die furchtbare Lehre von der Gnadenwahl ist nur der Ausdruck der absoluten göttlichen Suveränetät. Nüchtern ist die Stimmung dieses Dienstes; von der Weltliebe und ihren trügenden Freuden scheidet er die Gemeinde der Frommen ab, die in strenger Kirchenzucht und fortwährender Uebung dem göttlichen Gesetzeswort nachzukommen trachten. Strenge Sonntagsfeier, Verbot des gemeinsamen Tanzes beider Geschlechter, Verbot öffentlicher Schauspiele im Theater, Einschreiten gegen Luxus in Tracht und Leben, Eifern gegen Eleganz und Schmuck der Frauen, gegen unzüchtiges Kostüm, gegen die Perrücken der Männer, gegen Wucher in der Geschäftswelt, gegen das Uebergreifen der weltlichen Obrigkeit: im großen wie im kleinen der Grundsatz, daß das Christentum sich nicht den Menschen anbequemen dürfe, sondern daß der Mensch, weit entfernt, sich Selbstzweck zu sein, nur in Unterwerfung

der Ehre Gottes zu dienen habe*). Wo die kirchlichen Zuchtmittel der Exkommunikation nicht reichen, um die Unverdächtigkeit und Unbescholtenheit der Abendmahlsgäste zu sichern, ist die Meinung, daß die weltliche Obrigkeit mit Strafen nachzuhelfen habe. Nichts natürlicher aber als daß diesem eifervollen Geist der kalvinistischen Kirche die alttestamentliche Hälfte der Bibel als in manchen Stücken wesensverwandt entgegenkam. Wie die Juden sich als das Eigentum ihres HErren Gottes bekannt hatten, so fühlte man sich in dem kalvinistischen Holland als das auserwählte Volk, das der Herr sichtbarlich im Kampf gegen mächtige Feinde geschützt hatte. Wenn sich Constantin Huygens erinnerte, wie dem zweijährigen Knaben die Mutter die von Clement Marot in französische Verse gebrachten zehn Gebote als Kleinkinderlied vorgesungen, so begleitete die Gegenwart jener altgeheiligten Ueberlieferung den frommen Holländer durch sein ganzes Leben. Als der Leydener Professor Cunaeus sein Buch von der Staatsverfassung der Hebräer herausgab, sagte er in der Widmung den Staaten von Holland und Westfriesland, keine Geschichte sei reicher an guten Beispielen; denn dieser Staat der Hebräer sei nicht von Menschen, sondern vom ewigen Gott gegründet worden**). In allen politischen Debatten erschienen die Vorgänge und Geschichten des alten Testaments als Zeugnisse von schwerwiegender Autorität; wie nach dem Tod Wilhelms II von Oranien die Generalstaaten 1651 zusammentraten und den großen Beschluß faßten, die Statthalterwürde nicht wieder zu besetzen, unterstützte Cats diese Entscheidung mit dem Präcedenzfall, daß auch die Juden zwischen dem Auszug aus Aegypten und der Königszeit keine Unabsetzbarkeit der Heerführer gehabt hätten. In so mittelalterlichen Gedankengängen eignete man sich die Vorstellungen und Thatsachen der israelitischen Geschichte als wahre nationale Vergangenheit an, indeß die

*) Für das einzelne, besonders die Würdigung der Thätigkeit Gisbert Voets, den die Geschichtschreiber der Philosophie meist nur als Gegner Descartes' kennen und behandeln, Ritschl, Geschichte des Pietismus I 101 ff.

**) Petri Cunaei de republica Hebraeorum libri tres 1617, ein prachtvoller Elzevierdruck.

Renaissance ihre Neigung der heidnischen Vergangenheit zugewendet und darnach ihre Politik orientiert hatte.

Freilich war auch in Holland dafür gesorgt, daß die Antriebe eines an der Bibel genährten theokratischen Radikalismus, wie sie in England zu den größten Umwälzungen führen und den heftigsten Gegenschlag gegen die Renaissance erzeugen sollten, gemäßigt und von einer wohlgegründeten Staatsgewalt in Schranken gehalten wurden. Hatte schon auf rein theologischem Boden die Dordrechter Synode nicht bis zum Aeußersten gehen können und sich (wie in dem Streit der sogenannten Supra- und Infralapsarier) zu Zugeständnissen genötigt gesehen, so bot das Grenzgebiet kirchlicher Disziplin und staatlicher Polizeigewalt eine Reibungsfläche, wo der Kampf der Prinzipien nur durch thatsächliche Machtäußerung entschieden werden konnte. Zumal die Kanzel mochte, so wohlthätig der erzieherische Einfluß der Predigt wirkte, zu jeder politisierenden Agitation mißbraucht werden. Ein Geistlicher wie Sylvius, der Verwandte und Vormund von Rembrandts Saskia, der über 28 Jahre in Amsterdam als Seelsorger thätig war, hinterließ, als er 1638 starb, ein gesegnetes Andenken; man fand ihm nachzurühmen, daß er noch mehr als durch seine Rede durch sein Beispiel Gutes gewirkt und in moribus die Amstelstadt neugegründet habe. Anderen gegenüber aber sah sich die Stadt in der unangenehmen Lage, von ihrem Recht, die Prädikanten in den Grenzen des Respekts gegen die Obrigkeit zu halten, Gebrauch machen zu müssen. Als die Hetzereien gegen die dissentierenden sogenannten Remonstranten das Maß überschritten und Störungen der öffentlichen Ordnung befürchten ließen, griff die Regierung von Amsterdam zur Ausweisung der leidenschaftlichsten Kanzelredner. Unmittelbar darnach, 1631, ordnete sie auf Grund der Dordrechter Beschlüsse, nachdem sie von je das Recht gehabt, die vom Kirchenrat vorgeschlagenen Prädikanten zu bestätigen oder abzulehnen, zwei Deputierte, Bürgermeister oder Bürgermeisterkandidaten, zu den wöchentlichen Sitzungen des Kirchenrats ab. Die beiden Herren stimmten nicht mit, aber, indem sie die „préséance" genossen, vertraten sie sichtbarlich den Vorrang der weltlichen Obrigkeit. Als 1660 in Utrecht, dem Hauptquartier des

rigorosen Kalvinismus, in Folge von Streitigkeiten dieselbe Maßregel ergriffen wurde, verschrieb man sich zur Aufrechthaltung der kommunalen Autorität drei Kompagnien Stadtmiliz aus Amsterdam und verwies die heftigsten geistlichen Agitatoren der Stadt*). In Amsterdam gehörte der Kirchenrat zu den regelmäßigsten Querulanten auf der Bürgermeisterstube; man that ihm zu Gefallen, was anging; aber man verlor die allgemeine Wohlfahrt nicht aus dem Auge. In Holland bestand seit 1580 die Zivilehe; seit 1656 galt sie für alle sieben Provinzen, und zwar für Katholiken und Dissidenten obligatorisch, für die Angehörigen der reformierten Staatskirche fakultativ. Die Eintragungen des städtischen Standesamts haben der historischen Forschung wichtige Daten geliefert. Im ganzen darf man sich die geistlich-weltlichen Beziehungen in einem Land, das mit größter Zähigkeit an alten Gewohnheiten hing, als altgeregelte vorstellen; es fehlte nicht an wahrhaft mittelalterlichen Rudimenten, und die Chronik verzeichnet zum Jahr 1672 den Fall, daß vier französische Soldaten, zum Galgen verurteilt, das Glück fanden, die Fürsprache einiger Amsterdamer Damen zu gewinnen, welche denn kühn genug waren, auf das Bürgermeisteramt zu gehen und die Sache der Unglücklichen zu führen, worauf der Herr Bürgermeister die Frage erhob, ob denn die Damen „nach dem Brauch der alten Zeiten“ mit den Verurteilten in Ehebund zu treten bereit seien, da nur unter dieser Bedingung „gepardonneert“ werde. Die Damen erklärten, sie seien sämtlich bereits verheiratet, womit die Obrigkeit ein Einsehen hatte, die Sache jener Franzosen aber einem neuen Gericht überwies, das zu einem glimpflicheren Urteil kam. Dieser konservative Geist, der an den alten Bräuchen festhält und gegen Neuerungen mißtrauisch ist**), die holländische Zähigkeit, von

*) Bontemantel I 223 f. Diesen Utrechter Streit über das Recht der Nutznießung der Kanonikerpfründen aus der katholischen Zeit brachte eine sehr umfangreiche Streitlitteratur hervor und machte großes Aufsehen. Auch Sorbière berichtet darüber.

**) Schiller, der die Geschichte der Niederlande kannte, hat in seiner Kritik von Goethes Egmont auf die vorzügliche Karakteristik in der ersten Szene aufmerksam gemacht, wo ein Holländer, Buyck, als Schützenkönig im Scheibenschießen wider das Herkommen die anderen traktiert, wozu der invalide Friese Ruysum sagt: „Laßt ihn! Doch ohne Präjudiz!“

der ein Franzose witzig bemerkte, sie gleiche dem Torf, der langsam Feuer fängt, aber das Feuer hält, wandte sich wohl auch gegen die Kirche und erklärte, da man von alten Zeiten her in Holland Kirmeß gehalten, getanzt und getrunken und die Freuden des Lebens nicht verachtet habe, die Strenge der kalvinistischen Regeln des christlichen Lebens für Neuerung und die allzu rigorose Moral für eine Hemmung freier kommerzieller Bewegung und Gewöhnung. Das Leben aber wußte eine mittlere Linie zu finden. Der Holländer des siebenzehnten Jahrhunderts war kirchlich, mit einem merkbaren Anhauch kalvinischen Eifers, und bewahrte dabei ein weltfröhliches Herz. Dr. Tulp z. B. (der Nikolas Tulp von Rembrandts Anatomie) war als Mediziner nicht von der Aufklärung angesteckt, auf die sich Seinesgleichen oft etwas zu gute thun; er hatte den Mut, wenn auch erfolglos, gegen die Schaustellung der Heidengötter und -göttinnen auf den Wagen bei den lebenden Bildern (wie wir sie bei den Empfangsfestlichkeiten der Maria von Medici oben S. 88 f. kennen gelernt haben) zu protestieren; auch ging er so weit, im Magistrat, als die Lutheraner Augsburgischen Bekenntnisses wegen Anwachsens ihrer Gemeinde ein Gesuch um Bauerlaubniß einer zweiten Kirche in Amsterdam einreichten (1659), „mit Exempeln aus dem neuen Testament" dagegen zu stimmen*). Der Geschichtschreiber von heute würde gut thun, die Kraft solcher Ueberzeugungen zu schätzen, ja vielleicht eine Zeit zu beneiden, wo noch nicht alles und jedes relativ und problematisch geworden war, wo dem einzelnen noch nicht jener unerhörte Kraftverbrauch zugemutet wurde, sich den Boden, auf dem er steht, in jedem Fall selbst festzutreten, sondern wo es an einigen Stellen noch Ueberlieferungen gab, in die man hineingeboren wurde, und bei denen man sich beruhigen konnte. Nur von diesem Felsengrund gewisser Elemente der Weltanschauung schreibt es sich her, daß die Männer jener Jahrhunderte mit so viel unverbrauchteren Kräften zur Bethätigung ihres Geistes gelangen, mit so erstaunlicher Frühreife ihren Platz nehmen und behaupten.

---

*) Bontemantel II 491. 516.

Jedenfalls muß man sich hüten, seine Vorstellung vom religiösen Geist des damaligen Holland einseitig nach den Kreisen der Regierenden zu bilden, die natürlicher Weise eine Minorität waren und ganz von politischen Gesichtspunkten beherrscht wurden. Hier sah man im Interesse der Ruhe und des prosperierenden Geschäfts auf gute äußere Beziehungen und hielt auf versöhnliches Wesen. Die Bürgermeister von Amsterdam gaben alljährlich den geistlichen Herrn „tot goede correspondentie", wie es bezeichnender Weise heißt, ein Essen; die Herren vom Rat und die Prädikanten saßen dann in bunter Reihe; es war gewöhnlich eine fröhliche Mahlzeit, und die Herren gaben den Geistlichen, was vom Tisch überblieb, für Frauen und Kinder mit. Im ganzen aber drang von der Regierung her ein erkältender Zug in die Kirche, der die religiös empfindlicheren Naturen verletzte. Die aristokratische Rangordnung der offiziellen Kreise machte auch vor der Kirche nicht Halt; auch in der Kirche gab es eine Heerenbank; die Behörden, der Kriegsrat, die Schützenoffiziere, alle hatten ihr besonderes reserviertes Gestühl, und so wollte man überhaupt finden, daß der offizielle Kalvinismus, in Dogmen verfestigt und gesichert, aus Rücksichten der Politik im praktischen Leben und in der Moral nicht die erwarteten Früchte zeitige. Die Hab- und Gewinnsucht war eigentlich schrankenlos, und die regierenden Kreise gingen nicht mit gutem Beispiel voran; man hatte keine Götzen „wie die Azteken"; aber Götze war das goldene Kalb*). Die skrupellose Ausnützung von Familienverbindungen und Einflüssen aller Art, die rücksichtslose Aemterjagd wurde in den regierenden Familien mit zynischer Offenheit betrieben; in diesen Kreisen war der Kult der Macht und des Erfolgs der einzige Glaube, der lebendig war. Daß es keine anderen Gesinnungen und Ueberzeugungen gebe, als die die Selbstsucht und der Vorteil diktiere, galt dem Skeptizismus der großen und kleinen Politiker für ausgemacht.

Indessen gab es eine ganz andere Seite, von der gesehen die Kühle und Nüchternheit der privaten und Staatsraison in vorteilhafterer Beleuchtung

*) Non Nitzliputzli Mexicanorum deus, sed nummus pro idolo est (Barlaeus).

erschien. Zumal die Fremden konnten sich nicht genug erstaunen, daß an dieser einen Stelle der Welt das Feuer der religiösen Kämpfe, die seit 150 Jahren Europa verwüsteten, durch Toleranz oder Gleichgültigkeit erloschen war. Ob die grundsätzliche Freiheit Respekt vor der Freiheit mehre, ob der hochgesteigerte Verkehr mit aller Welt, der täglich die grenzenlosen Verschiedenheiten der Glaubensmeinungen und Riten kennen lehre, skeptisch mache und die Ueberzeugung eines Alleinseligmachenden erschüttere, einerlei welches immer die Ursache sei: die Thatsache des Erlahmens religiöser Leidenschaft ward konstatiert, und ein aufmerksamer Beobachter (Temple) wußte dies so zu formulieren, es möge sein, daß die Religion in anderen Ländern mehr Kraft habe, Gutes zu wirken; so viel sei aber gewiß, daß sie hier am wenigsten Böses verursache. Die Freiheit der Kulte, sofern sie sich der öffentlichen Kontrolle unterwarfen, war groß. Zwölf Jahre, nachdem die Dordrechter Synode die dissentierenden Remonstranten aus der Kirche gesetzt und für unfähig erklärt hatte, Staatsämter zu bekleiden, ward ihnen 1630 das Recht, Kirchen zu bauen und Schulen zu errichten, erteilt; die Juden hatten ihre Synagogen; für alle Sekten und Bekenntnisse gab es eine weitgehende (indessen nicht unbeschränkte) Toleranz. Nur für den katholischen Kult bestand eine, freilich mehr rechtliche als thatsächliche Ausnahme. Seine öffentliche Ausübung war verboten, was sich teils aus Entstehung und Verlauf des großen Unabhängigkeitskrieges, teils aus der fortdauernden Furcht vor dem Einfluß einer auswärtigen Macht auf die Katholiken, des Pabsttums, erklärt. Daß diese Ausnahme nicht aus religiösen, sondern aus politischen Gründen gemacht wurde, findet man ausdrücklich anerkannt; die katholische Religion war verboten, aber nicht verfolgt. Ein venezianischer Gesandtschaftsbericht von 1620 besagt, die Obrigkeit drücke ein Auge zu, und es sei kein Geheimniß, daß man allein in Amsterdam jeden Tag zwölf bis vierzehn Messen in Privathäusern hören könne. Daß dieses Verhalten der Behörde andauerte, bestätigt nach einigen Jahrzehnten ein weiterer Bericht von katholischer Seite, wonach an solchen Privatgottesdiensten bis zu zweihundert Personen teilnahmen. Die einzige Vorsicht, die geübt werde, sei die, sich

nicht auf einmal und gemeinsam, sondern in kleineren Gruppen zu entfernen, um das Aufsehen zu vermeiden. Die Zahl der Katholiken war zumal in der bäuerlichen Bevölkerung, aber auch in den Städten groß*). Die Toleranz der Regierung in rein religiösen Dingen war mit einiger überlegenen Gleichgültigkeit gemischt. Als einmal in der neuen Kirche in Amsterdam drei Quäker während der Predigt die Hüte auf dem Kopf behielten (da ihr Stifter Fox damit vorangegangen war, nie zum Gruß den Hut abzunehmen, auch jeden mit Du anzureden), und sie nahe daran waren, nach Schluß des Gottesdienstes von der Menge verfolgt und mißhandelt zu werden, wurde einer von ihnen arretiert. Da er sich auf dem Rathaus verantwortete, der Geist habe ihm nicht erlaubt, den Hut abzunehmen, hielt man ihm die Bibelstellen vor, daß der Mensch kein Aergerniß geben solle, und ließ ihn laufen. Von den schrecklichen Aeußerungen des Fanatismus, die im achtzehnten Jahrhundert Voltaire die Feder in die Hand drückten, war hier keine Rede. Man kann behaupten, daß, wo Verfolgungen, Ausweisungen u. drgl. eintraten, teils die Politik, teils polizeiliche Rücksichten das entscheidende Wort sprachen. Maßregeln, wie die gegen Oldenbarneveld, Hugo Grotius sind nur politisch zu erklären. Eben dies aber warf ein starkes Odium auf die kalvinistische Kirche, daß sie unter Umständen Vorwand und Instrument der Politik wurde. Die kirchliche Politik der Oranier, die für den orthodoxen Kalvinismus Partei ergriffen, war von politischen Gründen eingegeben, und daß umgekehrt die Prädikanten gut oranisch waren, machte sich in den zwei Dezennien der Parlamentsherrschaft bei Gelegenheit fühlbar. Die Regierenden scheuten sich nicht, die Kirche als Machtmittel der Politik zu gebrauchen, ja sich über religiöse Rücksichten völlig wegzusetzen. Hatte das Pabsttum im dreißigjährigen Krieg, von den Triumphen des habsburgischen Hauses geängstigt, die Erfolge der schwedischen Waffen mit merklicher Erleichterung begrüßt, so nahm das protestantische Holland aus politischen Gründen kein Bedenken, den verbündeten Kardinal Richelieu gegen

*) Ranke, die römischen Päbste II 313 zitiert die Angaben eines Berichts über ihr fortwährendes Anwachsen.

die nächsten Glaubensverwandten, die Hugenotten, bei der Belagerung von La Rochelle mit militärischer Macht zu unterstützen. In den sechsziger Jahren des Jahrhunderts griff die Provinz Holland in die kirchliche Liturgie ein und verordnete, daß inskünftige die Pastoren im Kanzelgebet Holland vor den Generalstaaten zu nennen hätten; durch keinen Einspruch ließen sich die Edelmögenden Herren von Holland davon abbringen, ihrer Ansicht vom Sitz der staatlichen Suveränetät die kirchlich-religiöse Weihe zu verschaffen*).

Es ist begreiflich genug, daß dieses Verhältniß des Staates zur Kirche dem Ansehen der Diener dieser Kirche nicht in alle Wege förderlich war. Der politische Haß und die Verfolgung, die vom Dordrechter Konzil ausgingen, waren zugleich religiöser Haß und Fanatismus; die Unterlegenen sahen in den Prädikanten des orthodoxen Kalvinismus verkappte Politiker; selbst wohlmeinende und reine Karaktere der holländischen Staatskirche und überzeugungstreue Professoren wie Voet in Utrecht haben in der allgemeinen Verbitterung über ihren Namen und ihre Person Verleumdung und Hohn sich ergießen sehen**). Diese Stimmung verschaffte den Remonstranten, obwohl sie eine Minorität waren und blieben, in der öffentlichen Meinung ein erhöhtes moralisches Ansehen.

In der ganzen damaligen Welt gab es eine stille Partei von Verschworenen, die alles Elend der Religionskriege und der Verfolgung den herrschenden Kirchen zur Last legten. Kam es in Schwaben während des dreißigjährigen Krieges vor, daß einmal ein Mensch von solcher Gesinnung, der sich als wahren Kriegsmann Gottes fühlte, mit bloßem Schwert gegen den predigenden Geistlichen auf die Kanzel losstürmte (er ist später im Hafen aller Verfolgten, in Amsterdam, gestorben), so erschien am Ende des Jahrhunderts, gleichfalls in Deutschland, Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie, worin die ganze Kirchengeschichte sich umgewertet fand, überall gegen jede

*) Abraham de Wicquefort, histoire des provinces unies, in der Ausgabe der Utrechter historischen Gesellschaft III 102—111.

**) Man sehe über Voet die Urteile der Sorberiana p. 224: bipes ineptissimus u. s. w.; auch, was Tholuck, Vorgeschichte des Rationalismus I 2, 214 zusammengestellt hat.

Orthodoxie und zugunsten aller Ketzer und Separatisten Partei ergriffen war. Der Punkt, an dem nun in Holland die Sezession vom offiziellen Kalvinismus der Kirche erfolgte, betraf einen Einwurf gegen die kalvinische Lehre, der so alt war wie diese selbst, die Frage, ob man nicht durch die Lehre der Prädestination zu Gnade und Verdammniß Gott die Verantwortung für die Sünde zuschiebe. Man nannte die Leute, die in diesem Glaubenspunkt vom Kalvinismus abwichen und 1610 eine Remonstranz einreichten, Remonstranten. Als religiöse Partei, als Weltanschauung aber waren sie viel älter. Die mildere Auffassung in der Lehre von Sünde und Gnade, die sie vertraten, war nur ein Stück der allgemeinen Ansicht, daß die Welt um der Menschen willen geschaffen sei, und daß man zu den Kräften des Menschen, insonderheit zur Vernunft, wohl Zutrauen haben dürfe. Sie standen auf dem Boden, der von Melanchthon und Erasmus gegründet worden war, und hingen mit dem Humanismus nahe zusammen; sie begegneten sich in der Anerkennung des natürlichen Lichtes der Vernunft. Schon hatte die Philologie die Scheidewand zwischen heiligen und profanen Studien niedergebrochen; Scaliger, ein gottvertrauender Hugenotte, hatte dies grundsätzlich ausgesprochen: er wünsche die Religion und die Musen zu verbinden. Was aber dem einzelnen möglich war, ohne seine Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit zu gefährden, wurde kein Erbteil der ganzen Richtung. Der Humanismus der Renaissance hatte einen antireligiösen Zug: die neue Bibelexegese unterminierte langsam das orthodoxe Dogma und drängte viel weiter. Wenn Gerh. Vossius sich weigerte, die Dordrechter Konzilsakten zu unterschreiben, so gelangte sein Sohn Isaak Vossius auf den Standpunkt, alles wolle er glauben, nur nichts, was in der Bibel stehe, wie er sich denn auch zum Abendmahl zu gehen weigerte. In diesen Kreisen war der Individualismus bereits ein zu mächtiges Element, als daß man nicht jeden Zwang, also auch jede Kirche verabscheut hätte. Schon Coornhert, einer der Veteranen des Toleranzgedankens, der als Katholik nachdrücklich dafür eintrat, daß die politische Unabhängigkeit gemeinsam von allen Bekenntnissen erkämpft worden sei, und daß der Staat nur auf diesem Grund bestehen könne, hat es ausgesprochen:

besser für ungläubig, als für einen Heuchler gehalten werden. Er und andere, die das Christentum lediglich in die friedliche Liebesäußerung verlegten, bekannten sich in Wahrheit zur stoischen Philosophie, zu Cicero und Seneca. Jedes dogmatische Bekenntniß wollten sie ablehnen. In dieser Art aber gab es weit radikalere Strömungen. Aus dem italienischen Rationalismus der Renaissance geboren, hatten die beiden Sozzini mit Gründen der Schrift wie der Vernunft die Lehre der christlichen Trinität angegriffen; ins Ausland gedrängt, fand ihre Ketzerei in Polen lange Zeit Duldung und gelangte nach den Niederlanden. Hier, wo die Druckerpressen von Amsterdam, das man gern Eleutheropolis, Kosmopolis, Alethopolis, Irenopolis nannte, großer Freiheit sich erfreuten, und in der Hochburg des Kalvinismus sogar Michael Servets antitrinitarische Lehren neugedruckt wurden, fand auch der Sozinianismus Zugang. Indessen erließen die Staaten von Holland und Westfriesland 1653 ein Verbot. Das Plakat verwies alle, die den Sozinianismus bekannten oder verbreiteten, als „Lästerer von Gottes heiligem Namen und Perturbatörs der öffentlichen Ruhe", weil sie das Fundament und die Hauptpunkte der wahren christlichen Religion angriffen, des Landes und belegte den Buchhandel mit strengen Strafen, falls er nicht alle Druckschriften der Sekte der Obrigkeit ausliefere oder im Verdachtsfall der Hinterziehung mit Eidesleistung sich reinige*). In der gleichen Stellungnahme gegen den Rationalismus und mit Rücksicht auf die Aufregung in der Kirche haben die Generalstaaten 1656 die Descartessche Philosophie auf den Universitäten verboten. Die Geschichtschreibung pflegt vom Standpunkt der jeweiligen Gegenwart in dem Bemühen, moderne Anschauungen möglichst weit zurückzudatieren, Thatsachen und Verfolgungen jener Art anklagend zu berichten; sie übertreibt gern die Bedeutung, die neue Gedanken bei ihrem ersten Auftreten haben, und fälscht, indem sie stark und einseitig moderne Beleuchtung anwendet, die Perspektive.

*) Das Plakat bei Meinsma, Spinoza en zijn kring, 1896, Beilage IV. Dieses Buch enthält, in etwas loser Gruppierung um Spinoza, sehr interessante Beiträge zur Geschichte des geistigen Lebens im damaligen Amsterdam.

Von jenen Verfügungen der holländischen Obrigkeit darf man, wenn man historisch gerecht sein will, behaupten, daß sie der herrschenden Empfindung entsprachen, welche die Religion, und wäre es aus politischen Gründen, als einen der wertvollsten Bestandteile der damaligen Kultur anerkannte und demgemäß zu sichern bestrebt war. Es ist neuerdings ausgesprochen worden, von der Stoa gehe eine gerade Linie zu Erasmus, zu Coornhert, und von da zu den Sozinianern, den Arminianern und den Deisten; auch begegnen schon im siebenzehnten Jahrhundert Stimmen, die das Remonstrantentum als eine Vorfrucht des Sozinianismus bezeichnen*); im Grund verschiebt man sich aber mit solchen Konstruktionen aus dem thatsächlichen Erfolg heraus die richtige Perspektive für die Ansicht der damaligen Dinge. In Wahrheit handelte es sich bloß um stärkere Betonung eines Elements, das auch in der kirchlichen Theologie anerkannt war.

Die Remonstranten waren eine kirchliche Partei; als die Liberaleren und Oppositionellen genossen sie die Sympathien des Humanismus und der Bildung. In den Professorenkreisen, in der Universitätsluft hatten sie viele Anhänger, und nach Arminius, der 1603—1609 in Leyden Professor der Theologie war und ihre Ansichten vertrat, hießen sie auch Arminianer. Als das Dordrechter Konzil durch das Eingreifen Morizens von Oranien gegen sie entschied, machten sie zumal in den zwanziger Jahren schlimme Zeiten durch; ja, man hört die Ansicht äußern, es hätte zum religiösen Bürgerkrieg kommen können, wenn nicht der Wiederausbruch des Kriegs mit Spanien nach dem zwölfjährigen Stillstand die Gemüter vom theologischen Streit abgezogen hätte. Der Statthalter Friedrich Heinrich lenkte ein und gewährte ihrer Sonderkirche Duldung. Seitdem genossen sie wieder alle staatsbürgerlichen Rechte; die Aemter standen ihnen offen, obwohl es that-

*) „Per Arminianismum gradatim in Socinianismum“, sagen die Sorberiana p. 148. Für die Zusammenhänge des Rationalismus vgl. die sehr geistreichen und belehrenden Aufsätze von Dilthey, Das natürliche System der Geisteswissenschaften im siebenzehnten Jahrhundert, und eine Anzahl sich daran anschließender Studien im Archiv für Geschichte der Philosophie von Band V (1892) an.

sächlich keine Empfehlung war, remonstrantisch zu sein. Gesellschaftlich dagegen fand ihr Liberalismus großen Anklang; ihre Gottesdienste waren, auch von Nichtmitgliedern der Gemeinde, in Amsterdam stark besucht, und viele Angehörige der Staatskirche ließen ihre Kinder bei den Remonstranten taufen, was dann meist, um kein Aufsehen zu machen, im Haus geschah. Offenbar neigte das gebildete Patriziat stark zu ihnen hin*).

In eben den zwanziger Jahren, da die Remonstranten, von Kathedern und Pfarrkanzeln verdrängt und der Schulen beraubt, an Geistlichen Mangel litten, ging eine Laienbewegung aus ihnen hervor, um Taufe und Abendmahl selbst zu verwalten, hauptsächlich aber, um gemeinsam die Bibel zu lesen. Die Urheber dieser Bewegung hielten ihre Zusammenkünfte (collegia) in einem Dorf bei Leyden, Rijnsburg, und man nannte sie daher die Rijnsburger Kollegianten**). Es war in den Jahren, da Rembrandt als junger Mensch in Leyden arbeitete. Diese Kollegianten empfingen einen starken Zustrom von der Seite der Mennoniten, und dies bedarf einer kurzen Erklärung.

Die Mennoniten wuchsen ursprünglich aus der Bewegung der Wiedertäufer des sechszehnten Jahrhunderts heraus, die in dem Bemühen, eine Gemeinschaft der Heiligen wahrhaft christlichen Geistes herzustellen, dazu geführt wurden, die bloß passive Zugehörigkeit zur Gemeinde, wie sie die Kindertaufe erwirbt, zu verwerfen, und eine aktive Aneignung, also die Spättaufe forderten. Diese Bewegung wurde, als sie eine revolutionäre Wendung zur Unterdrückung der Gottlosen nahm, welche in der Münsterschen Katastrophe von 1535 endete, soweit sie sich ausgebreitet hatte, von Italien bis Holland, von der Schweiz bis nach Mähren in blutiger Verfolgung ausgerottet, ihre Anhänger geköpft, ertränkt, verbrannt und mit glühenden Zangen zu Tode gezwickt. Indem geschah es aber, daß ein Geist-

*) Eine vielsagende Liste aus den Taufregistern der Remonstranten hat Kernkamp in seiner Ausgabe Bontemantels, Einleitung S. LXIV f. zusammengestellt, lauter gute Namen von Amsterdamer Notabeln.

**) van Slee, de Rijnsburger Collegianten, 1895. Meinsma, a. a. O. S. 74 ff.

licher im Ostfriesischen, Menno Simons († 1559), von dem Märtyrermut der Täufer erschüttert, sein katholisches Seelsorgeamt niederlegte und den reinen täuferischen Gedanken von der Gemeinde der Heiligen, die auf der Erde Fremdlinge sein müßten, also an Staat und Obrigkeit keinerlei Teil zu haben, keine Aemter zu bekleiden und nicht die Waffen zu tragen begehren dürften, und deren Sakrament die Spättaufe sei, erneuerte und in erbaulicher Predigt wie in plattdeutsch geschriebenen Schriften verbreitete. Seine auch ins Holländische übersetzten Traktate gewannen ihm viele Anhänger, und diese Mennoniten hielten nächst der Bedingung der Spättaufe am meisten auf strengen Abschluß der Gemeinde in weltverleugnender Lebensform. Deshalb wurde auf die äußerlichen Trennungsmerkmale einer unterscheidenden, sehr einfachen Kleidung und Haartracht Wert gelegt. Im Punkt der Disziplin heiligen Lebenswandels aber spalteten sie sich noch im sechszehnten Jahrhundert in verschiedene Observanzen, indem die Strengsten den Gemeindebann in allen Folgen mit äußerster Härte durchgeführt sehen, d. h. die Gebannten sogar von Frau und Kindern scheiden wollten. Im siebenzehnten Jahrhundert kam es zu Versuchen, ihre drei Hauptsekten wieder zu vereinigen, die, aus landsmannschaftlichen Zusammenhängen begründet, Friesen, Fläminge und Waterländer hießen. Nun aber trat ein neuer Zwist hervor. Immer war die gemeinsame Richtung der Mennoniten gewesen, das Wissen zu verachten und das Praktisch-Moralische zu pflegen, wobei sie sich an die Bibel hielten; indem sie gegen Staat und Welt gleichgültig blieben, sorgten sie, was das äußere Leben angeht, wohlbedacht für das Nächste und kamen, brav und sparsam wie sie waren, meist zu ansehnlichem Wohlstand. Nun fanden sie sich aber in einer Umgebung, die immer mehr von dogmatischem Streit erfüllt wurde und waren doch veranlaßt, irgendwie zu den großen Fragen der Prädestination und Erbsünde Stellung zu nehmen. Indem sie diese Dogmen verwarfen und ein eigenes Bekenntniß zu formulieren suchten, sprach sich die Meinung der Waterländer (das Waterland ist ein Teil der Provinz Holland, nördlich von Amsterdam an der Zuydersee) mit großer Entschiedenheit dahin aus, daß es ganz gleichgültig sei, welches Bekenntniß ein

Mensch habe, daß hierin nicht der geringste Zwang statthaft, daß nur die Bibel für Glauben und Leben Richtschnur sei, und daß man niemanden wegen dogmatischer Unterschiede den Brudernamen weigern dürfe. Diese Taufgesinnten, wie sie sich nannten, stellten also einen äußersten linken Flügel der Mennoniten dar, verwarfen die Schranke, die bisher ihre Gemeinde von Kirchen und Sekten getrennt hatte, und erwiesen aller Welt eine dermaßen laxe Toleranz und Verträglichkeit, daß die alten Mennoniten, die in ihrem streitlosen Wesen ihrer Wege gegangen und sich zurückgehalten hatten, darin doch etwas Fremdes fanden. Die Mennoniten waren somit als Glaubensgemeinschaft stark zersplittert; in einem gereimten Pamflet der Zeit, das sie wegen all dieser Spaltungen verhöhnt, werden sie mit Fischen, die nicht beißen, verglichen; auch seien sie glatt wie Hale, die überall ein Thürchen offen finden, um durchzuschlüpfen*). Eben diese große Latitude bewirkte, daß allmählich zahlreiche gebildete und studierte Leute, denen der Druck der Kirche unerträglich war, zu den Taufgesinnten traten und hier durch ihre geistige Bedeutung als Führer zu Ansehen gelangten. Durch solche kam es dann auch auf Grund des gemeinsamen Strebens der Laien nach möglichst freier Lektüre und Forschung in der Bibel zu einer Verbindung mit den arminianischen Kollegianten.

Solche Berührungen mennonitischer Elemente mit dem Rationalismus des Remonstrantentums, die längst schon vorkamen, machen Heußerungen wie die dem Lipsius zugeschriebene erklärlich, die Mennoniten seien unwissend und Heuchler, die Sozinianer aber seien Mennoniten, nur eben mit Gelehrsamkeit ausgerüstet. Dogmenfeindlich, wie diese kollegiantischen Kreise waren, las man hier auch die antitrinitarischen Schriften, und dies war der Grund, weshalb ihre auch nach Amsterdam sich ausbreitenden Konventikel vom Kirchenrat aufgespürt und von der Behörde verboten wurden. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie viel häufiger Menschen durch gemeinsame Gegner als durch innerliche Ideengemeinschaft zusammengeführt werden. Im

*) Ein Gedicht von Zoet, das große Fischnetz, bei Meinsma 118 ff.

Widerspruch gegen Kirche und Dogmenbekenntniß fanden sich Leute, deren starkes religiöses Empfinden sie gegen die Aeußerlichkeiten von Staat und staatähnlicher, weltförmiger Organisation, die doch jede Kirche ist, gleichgültig machte, mit solchen verbündet, deren antireligiöser Rationalismus sie zum Toleranzgedanken als zu Schutz und Schild greifen ließ. Es ist nicht möglich, in Herz und Seele all dieser Menschen zu sehen. Es gab da solche, die verärgert über den nicht endenden Streit über Erbsünde und die Zustände vor und nach dem Sündenfall die ketzerische Lehre aufstellten, es habe schon vor Adam Menschen gegeben. Einer ließ auf sein Grab schreiben, in achtzig Jahren seines Lebens habe er sich nicht für irgend eine Religion entscheiden können. Andere waren gewöhnliche Libertins, die das Himmelreich auf Erden suchten, alle Konfessionshäupter von Luther bis Menno verachteten und ihre Vorstellung vom Neuen Jerusalem in den Genüssen der Großstadt Amsterdam verwirklicht fanden. Der Anarchismus des gewöhnlichen Egoismus begegnet neben merkwürdigen Aeußerungen sozialistischer Bestrebungen, die sich von Kirche und Staat zu emanzipieren suchen. Ein Seeländer Namens Plockhoy, der, von der Herrschsucht der kalvinischen Prädikanten enttäuscht, nach England gegangen war und von Cromwell Förderung seiner Pläne, die Armen durch gemeinsame Arbeit und gemeinsamen Erwerb glücklich zu machen, erhoffte, kam 1662 nach Amsterdam zurück und erließ, von der Regierung unterstützt, einen Aufruf zur Gründung einer Kolonie in Amerika. Es sollte täglich sechs Stunden und nicht mehr gearbeitet werden; alle sollten wie eine Familie sein; die größte Gewissensfreiheit derart, daß in den Versammlungen nur die Schrift gelesen und Psalmen gesungen, von den Sakramenten aber abgesehen werden sollte, ward zugesichert. Alle, die sich für dieses Unternehmen meldeten, waren Taufgesinnte*). Der Gemeinsinn der Mennoniten hat von jeher bis heute glänzende Proben bestanden, und diesen Ruf zu erwerben, war zumal in einem Land wie Holland nicht leicht, wo Kirchen und Gemeinden durch

*) Die Geschichte dieses Plockhoy ist von Quack, socialisten, personen en stelsels[3] I 185—207, ausgegraben worden.

Kollekten und Haussammlungen enorme Mittel für Wohlthätigkeitszwecke flüssig machten. Die Abgesandten der auswärtigen reformierten Kirchen zur Dordrechter Synode waren erstaunt, zu sehen, daß in Holland die Armen- und Kranken-, die Waisen- und Altmännerhäuser, die Irren- und Besserungsanstalten mehr Palästen als Wohlthätigkeitsanstalten glichen. Diese Werke gehören zu den bleibenden Denkmälern, die der kalvinische Geist sich in Holland gestiftet hat*). Die Erziehung und Disziplin des Gemeingeistes, die sich hierin so erhebend geltend macht, konnte aber nicht anders, als auf allen Gebieten eine Bindung und Strenge herbeiführen, gegen die in Separatismus und Individualismus mannigfacher Widerstand sich auflehnte. Das Remonstrantentum in all seinen liberalisierenden Verzweigungen bildete eine notwendige Ergänzung. Eifrige Kalvinisten wie Voet warfen wohl alle diese Gegnerschaften in einen Topf: die Politiker und Macchiavellisten, die Atheisten und Epikuristen, die Lukianisten und Naturalisten, Pelagianer, Sozinianer und Enthusiasten, „Pestbeulen größer an Zahl als Afrika monstra hervorbringe", und in der That hatten diese Parteien und einzelnen wenigstens in der Opposition gegen die herrschende und gegen jede herrschende Kirche etwas Gemeinsames. Als Spinoza 1656 aus der Synagoge ausgestoßen und, wie es scheint, auch aus Amsterdam verwiesen wurde, boten ihm mennonitische und kollegiantische Freunde das feste Land, auf das er sich retten konnte; der verträgliche und freiere Geist dieser Kreise bot jedem unabhängigen geistigen Ringen eine Zuflucht, und so ist das kleine Rijnsburg durch Spinozas Aufenthalt berühmter geworden als durch den kollegiantischen Separatismus. An diesem Punkt angekommen, wo wir den aus dem Judentum gebannten Spinoza mit den Elementen der kirchlichen Opposition, die mehr oder minder auf christlichem Boden standen, sich berühren sehen, werden wir zu der schon früher erwähnten Verwandtschaft zurückgeführt, welche zwischen den gemeinsamen Gegnern dieser Sektierer, zwischen Kalvinismus und Judentum bestand.

*) Zu dem, was wir oben S. 95 angemerkt haben, vergl. die kurzen Zusammenstellungen nebst Litteratur bei Uhlhorn, Christliche Liebesthätigkeit III 158 ff.

„Es giebt keinen Staat in Europa, schrieb Basnage im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, wo die Juden ruhiger leben als in Holland. Der Handel macht sie reich, und unter dem Schutz der Regierung brauchen sie für die Sicherheit ihres Besitzes nicht zu bangen. Es giebt in Holland zwei Sorten Juden, die einen sind Deutsche, die anderen stammen aus Portugal und Spanien; es sind nur einige äußerliche Riten, die sie trennen; aber sie hassen einander, als wenn es um die Grundlage der Religion ginge"*). In unserem Zusammenhang kommen nur die sogenannten Portugiesen in Betracht, die sowohl im Leben Rembrandts wie in der religiösen und wissenschaftlichen Kultur der Zeit und im wirtschaftlichen Leben eine ansehnliche Rolle spielen. Im letzten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts in Amsterdam Fuß fassend, wurden sie erst mit Mißtrauen und als heimliche Papisten angesehen. Da man die gehaßten Heiligenbilder bei ihnen versteckt vermutete, wurden sie wohl beim Gebet überrascht; man fand aber nur hebräische Schriften und verlangte nun nichts weiter, als daß sie für das Wohl der Stadt Amsterdam beten möchten. Jener Verdacht erklärt sich folgendermaßen. Seit Jahrhunderten gab es in Spanien zum Christentum übergetretene Juden, die man Marannen nannte, und denen die Inquisition, in dem Verdacht, daß sie heimlich jüdischen Brauch übten, stets auf den Fersen war. Den Juden trat die Inquisition erst insofern nahe, als sie sie in heimlichen Beziehungen zu den Marannen glaubte, und thatsächlich wurden die beiden Parteien von einem ähnlichen Schicksal ereilt und dadurch einander genähert, wenn nicht teilweise verschmolzen, seit 1492 im Jahr der Eroberung von Granada, dem letzten Stützpunkt mohammedanischer Herrschaft auf der Pyrenäenhalbinsel, ein Dekret erschienen war, welches die Juden aus Spanien und den spanischen Besitzungen in Italien verbannte, womit zugleich ein neuer Anlauf der Inquisition gegen das des Scheinchristentums verdächtige Marannentum verbunden war. Die Ausgewiesenen wandten sich zunächst nach Portugal, bis auch dort das spanische Dekret

*) Basnage, histoire des juifs IX, 2, 989.

Nachahmung fand, dann aber in die Länder des Mittelmeers und endlich auch nach Norden, wo der Abfall der Niederlande den von Spanien Verfolgten ein Asyl zu bieten schien. In dieser Bewegung des spanisch-portugiesischen Judentums geschah es nun, daß auch die Marannen sich immer mehr auf ihre alte Religionszusammengehörigkeit besannen, daß viele von ihnen, die es im Heer, in der Justiz, im katholischen Klerus zu ansehnlichen Stellen gebracht hatten und zum Adel gezählt wurden, plötzlich alle Vorteile ihres Standes von sich warfen, in die Fremde zogen und wieder Juden wurden. Die meisten büßten dabei ihren Reichtum ein, nicht aber Bildung und Erziehung. Auch unter den jüdischen und neujüdischen „Portugiesen" Amsterdams fehlte es nicht an solchen, die in ihrer früheren Heimat zu den obersten Kreisen der Gesellschaft gehört hatten, Offiziere, Leibärzte, ja Beichtväter gewesen waren und mit katholisch gebliebenen Gliedern des spanischen Episkopats und der Mönchsgeistlichkeit in naher Blutsverwandtschaft standen*). Daher denn ihr Halbjudentum und ihre katholisierenden Gewohnheiten, die nicht nur den Verdacht der Amsterdamer Behörde erregten, sondern auch bald in der Gemeinde selbst, seit eifernde Rabbiner auftraten, die zur Strenge des mosaischen Gesetzes mahnten, zu langwährenden Spaltungen führten. Endlich vereinigten sich 1639 die drei Gemeinden, in die bis dahin die jüdische Kolonie, das Neue Jerusalem von Amsterdam, geteilt war. Nächst einer neuen, größeren Synagoge wurde nun auch eine hebräische Schule gegründet, da viele nur des Spanischen mächtig waren, damit die Jugend die Sprache der heiligen Schriften lerne, in den oberen Klassen aber, wo die Rabbiner selbst unterrichteten, den Zugang zur jüdischen Theologie und Gesetzeswissenschaft erlange**). Indem sich also die Gemeinde in Glauben und Leben zu festigen suchte, darf man nicht erwarten, daß dieses Judentum, sei es ein biblisches Judentum, sei es die aufgeklärte, gegen Dogmen gleichgültige Sinnesart Nathans des Weisen darstellte: es war eine Konfession

*) Man sehe die Vorgeschichte einiger Berühmtheiten der Amsterdamer Judengemeinde bei Grätz, Geschichte der Juden X 195 ff., auch S. 173 die Stelle aus Orobio.

**) Ueber den Lehrplan Meinsma, Beilage III.

des siebenzehnten Jahrhunderts, mit allem belastet, was die Jahrhunderte dem alten Kern hinzugethan, von keiner Reformation berührt, beschränkt, eifersüchtig, stolz, verfolgungssüchtig. Eben der Verfolgung und einer furchtbaren Märtyrerära entronnen*), dachte man sowenig wie die Reformationskirchen, als sie ihre Unabhängigkeit gewonnen hatten, daran, aus den schrecklichen Erfahrungen die Lehre der Toleranz zu ziehen; dies war nun einmal nicht der Geist des Jahrhunderts. Der Kalvinismus hat die Kirchendisziplin nicht furchtbarer handhaben können, als sie die Synagoge gegen Uriel da Costa, einen portugiesischen Marannen und Hidalgo, der zum Judentum zurückgetreten war, aber enttäuscht seine Kritik nicht zurückhielt, geübt hat. In einem Strafgericht, das der Geschichtschreiber der Juden ein „jüdisches Autodafé" zu nennen sich genötigt findet, haben die Amsterdamer Pharisäer über den „Sadducäer" triumphiert. Daß der Bann über Spinoza nicht zu einer ähnlichen Tragödie wie dem Selbstmord da Costas geführt hat**), lag nur an der temperamentlos philosophischen Gemütsart dieses Denkers. Der harte Konfessionalismus des siebenzehnten Jahrhunderts beherrschte die Gemeinde durchaus. Ehen mit Christen, die anfangs vorkamen, wurden später verboten.

Indessen konnte die freiere Luft Hollands, die die Juden nicht in ein Ghetto verwies, sondern sie unter den Schutz der allgemeinen Gesetze stellte, nicht ohne Wirkung bleiben. Es gab allerdings gewisse Beschränkungen, wie sie denn zu den öffentlichen Aemtern nicht zugelassen waren, wie ihnen die Ausübung eines Handwerks (außer im Großbetrieb, wobei nicht unter einer bestimmten Menge verkauft werden durfte) untersagt war. Auf der anderen Seite bestand bei der alttestamentlichen Färbung der Kirche ein leb-

---

*) Grätz enthält a. a. O. X 99 ff. 174 die Listen der jüdischen Märtyrer, die es noch in dem Spanien des siebenzehnten Jahrhunderts gab.

**) Horrendum exemplum ac saevitiae dominationisque Judaicae documentum, einen Eingriff in die dem Staat vorbehaltenen Befugnisse nannte später Philipp van Limborch, der Verfasser der Geschichte der Inquisition, das Verfahren gegen da Costa. Meinsma, Beilage II.

haftes Interesse für die Juden; daß sie die hebräischen Originale der heiligen Schriften unversehrt erhalten hatten, wurde ihnen besonders dankbar angerechnet*). War auch die Stimmung nicht in dem Grad judenfreundlich wie unter den Independenten in dem England Cromwells, wo zeitweise ein stark judaisierender Zug sich geltend machte, so war doch auch in Holland die Teilnahme der religiösen und wissenschaftlichen Kreise diesen lebendigen Zeugen ältester Ueberlieferung stark zugewendet, vielleicht ähnlich wie das Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts die Kolonie griechischer Flüchtlinge, die sich in seinen Mauern sammelte, begrüßt hatte.

Der Typus dieses sich gegen das Christentum nicht verschließenden, sondern dem allgemeinen Wohlwollen entgegenkommenden Judentums ist ein Mann, der zu den Amsterdamer Berühmtheiten jener Tage zählte, Manasse ben Israel (1604—1657). Sein Vater hatte noch die Tortur des Inquisitionsverfahrens gekostet; der Sohn gelangte unter den Rabbinern Amsterdams durch seine Gelehrsamkeit in der Theologie wie Jurisprudenz früh zu überragendem Ansehen; dabei war er arm und ernährte sich aus den nicht großen Erträgen einer hebräischen Druckerei. Bekannt wurde er zuerst durch ein Werk von harmonistischer Tendenz (in spanischer Sprache geschrieben, el conciliador), worin er die Widersprüche der mosaischen Bücher nicht etwa zum Ausgangspunkt historischer Kritik nahm, sondern auf den Spuren ältester und neuer Kommentatoren auszugleichen suchte. Die Humanisten, zumal die aus remonstrantischen Kreisen wie Barlaeus, Gerh. Vossius, der Vorstand des Amsterdamer Remonstrantenseminars Episkopius, näherten sich ihm; sie konsultierten ihn und verkehrten mit ihm; auch übersetzten sie seine meist spanisch geschriebenen Werke ins Lateinische, da er selbst zwar zehn Sprachen allmählich verstand, aber z. B. das Latein nicht soweit beherrschte, daß er darin frei konversieren konnte. Unter den Amsterdamer Juden wird wohl gelegentlich eine Stimme laut, die in borniertem Konfessionalismus das Latein als Sprache des Teufels verdammte.

*) Cunaeus, de republica Hebraeorum 1617 p. 174.

Hierin dachte Manasse freier; auch hat er sich, wenn auch mit begreiflicher Vorsicht und Halbheit, über die großen Streitpunkte von Freiheit, Sünde und Gnade geäußert*). Als er ein Buch über die Probleme der Schöpfung veröffentlichte, feierte ihn Barlaeus mit einem lateinischen Gedicht, in dem folgende Verse vorkamen:

Vera placent, placet egregiis conatibus autor,
 Et pietas fidei disparis ista placet.
Cunctorum est coluisse Deum. Non unius aevi,
 Non populi unius credimus esse pium.
Si sapimus diversa, Deo vivamus amici,
 Doctaque mens precio constet ubique suo.
Haec fidei vox summa meae est, haec crede Manasse,
 Sic ego Christiades, sic eris Abramides.

Verse, die in ihrer Verkündigung der natürlichen Religion und des Deismus den Durchschnittsanschauungen der Zeit vorgreifend nicht anders als starken Anstoß geben konnten. Ein Theologe in Deventer, dem dieses Hinwegsehen über jedes Bekenntniß doch zu stark war, klagte Barlaeus ohne weiteres der Neigung für den Sozinianismus an, und es entspann sich darüber eine sehr leidenschaftliche und grobe Polemik. Warf aber die Orthodoxie dem Barlaeus vor, daß er judaisiere, so konnte an Manasse keine ähnliche Anklage herankommen. Umschmeichelt von der holländischen Bildung, von der Königin Christine von Schweden in Audienz empfangen, wurde er in seinem starren Glauben an den Vorrang der jüdischen Religion, die Gott gleich dem brennenden Dornbusch wunderbar in allen Fährlichkeiten erhalten habe, nicht erschüttert; auch hielt er peinlich an den Riten und Speisegesetzen fest*).

*) Basnage, a. a. O. p. 1003 ff., hält ihm seine Widersprüche vor.

**) Hierüber eine, wie mir scheint, übersehene Stelle Sorbières, der mit ihm über Judentum und Christentum gesprochen hat. Rabbi Manasses salutari meruit a me, sagt er. Ferner: apud Episcopium, cum diebus praeparationis ad superius Pascha invitaretur cyatho vini, excusavit se propter cyathum, cervisiae propinandae inservientem, in quo residua poterat esse atomus quaedam fermenti, Sorberiana p. 125. Im übrigen zu Manasse Grätz a. a. O. X 12 f. 84 ff. nebst der dort angeführten Litteratur. Verzeichniß der Schriften bei van der Aa, biograf. Woordenboek der Nederlanden, s. v.

Lernt man ihn in seinem Verkehr mit den Humanisten nur gleichsam an der Peripherie seines Wesens kennen, so zeigt sich an der berühmtesten Episode seines Lebens, seiner Reise nach England und der diplomatischen Verhandlung mit dem Protektor Cromwell, welches die beherrschenden Gedanken dieses Daseins waren.

Soll man es für möglich halten, daß nach zwei Jahrtausenden die Phantasie des jüdischen Volkes immer noch um die Messiaserwartung kreiste und die Zeichen der Zeit darnach deutete, so wie der Islam bis heute von der Vorstellung des Mahdi erschüttert wird? Es war nun so, daß die jüngere Ausbildung der Kabbala völlig im Dienst dieser Vorstellungen stand. Durch eine geheimnißvolle Deutung von Zahlen und Buchstaben wurde die Schrift zu einem Tummelplatz allegorischer Beziehungen und versteckter Prophezeiungen; es galt zu berechnen und zu wissen, wann das Gesetz des Talmud aufhören und die Gnadenzeit beginnen werde. Die messianische Bewegung des Sabbatai Zewi (1626—1676) hat von Smyrna ausgehend im östlichen Mittelmeerbecken das ungeheuerste Aufsehen unter den Juden gemacht; ihre Wellen schlugen bis in den Norden und Westen Europas hinüber. Aber nicht nur der Osten und die alte Heimat des Lukianischen Alexander von Abonuteichos zeitigte solche Gedanken und Erwartungen; auch in dem nüchternen Holland finden wir Manasse mit den gleichen Spekulationen beschäftigt; die Kabbala hielt er für heilige Lehre und Wahrheit; von seiner Frau war er überzeugt, daß ihr Stammbaum auf das königliche Blut Davids zurückführe. Durch die Not des dreißigjährigen Kriegs ward in jüdischen wie nichtjüdischen Kreisen die apokalyptische Schwärmerei gemehrt. Wenn denn die letzten Zeiten sich näherten, wenn alle Strafandrohungen der Propheten verwirklicht waren, sollten die Verheißungen als weniger wahr sich erweisen? Aller derer, die zum Mystizismus neigten, bemächtigte sich eine große Aufregung; man forschte nach den Anzeichen der alten Weissagungen, die ein Wiederfinden der zehn Stämme und die Rücknahme des heiligen Landes verkündeten. Wo aber waren diese zehn Stämme geblieben? Um das Jahr 1644 gelangte an die Amsterdamer

Gemeinde die aufreizende Neuigkeit, daß in Brasilien unter den Indianern Reste eines der altjüdischen Stämme gefunden worden seien. Vor der Phantasie erhob sich wie in greifbarer Wirklichkeit das prophetische Zukunftsbild; nur eines fehlte zur völligen Sicherheit. Die Propheten hatten von einer Zerstreuung des jüdischen Volkes durch alle Länder der Erde gesprochen, ehe es zur Rückführung nach Palästina kommen sollte, und diese Vorbedingung war nicht buchstäblich erfüllt. Denn noch gab es ein Land, in dem seit Jahrhunderten die Juden völlig ausgeschlossen waren, England. Kann man es nun fassen, daß, um das Prophetenwort wahr zu machen und dem Kommen des messianischen Reiches jedes Hinderniß aus dem Weg zu räumen, Manasse ben Israel immer tiefer in den Gedankengang sich verlor, es müsse jene Ausnahme beseitigt, England müsse den Juden geöffnet werden, auf daß alle Umstände erfüllt würden, von denen das Eintreten der Gnadenzeit abhängig sei*). Vielleicht hat die ganze Weltlitteratur kein Beispiel eines so lang andauernden Bannes, einer so schwelgerischen Zukunftstrunkenheit, wie sie von den Kapiteln des zweiten Jesaias ausgegangen sind.

Es sind mehr die Ideen als die Einzelthatsachen der Manasseschen Pläne, die uns in diesem Zusammenhang beschäftigen. Seine englische Reise 1655/56 entsprach nicht den übertriebenen Erwartungen; doch hat sie zur Zulassung von Juden in England den Anstoß gegeben. In dieser Zeit, 1655, erschien ein Buch Manasses über die Statue Nebukadnezars und den ruhmvollen Stein (la piedra gloriosa, spanisch). Es enthält die Deutung jenes Gesichtes beim Propheten Daniel, Kap. 2, wie der Koloß mit dem thönernen Fuß von einem Stein, der ohne Hände herabgerissen ward, zermalmt wird, und wie der Stein dann zu einem großen Berg wird, der die ganze Welt füllet. Die ganze christliche Litteratur des Mittelalters ist einig, den Koloß auf die großen Weltmonarchien zu deuten; aber das Geheimniß des Steines wird wechselnd erklärt. Nun kommt Manasse und kann in seinen Messiasvorstellungen nichts anderes finden, als daß der Stein den

*) Ueber den psychologischen Zusammenhang. Grätz 95 ff. 103 f. 112.

Messias bedeute, der das Reich der Juden zum Triumph führen werde. Das Merkwürdigste ist aber das Arabeskenwerk der Untersuchung. Vor der Phantasie, die sich hier äußert, steht die Geschichte still und wird unbeweglich. In den Messiasträumen des Judentums und des Islam sind die Geschehnisse nur Wiederholungen und völlig gleichmäßige Niederschläge der ewigen göttlichen Ratschlüsse. Alles geschieht und repetiert in feststehender Typik. Schon Abraham trägt die Züge des Messias. Der Stein, auf dem Jakobs Haupt ruhte, da er im Traum die Engelsleiter sah, der Stein, mit dem David den Riesen Goliath tötete, endlich der Stein der Danielischen Vision: es ist immer derselbe. Für den, der den Schlüssel der wahren Deutung besitzt, verschwindet der bunte Wechsel des Geschehens, verschwindet die Zeit. In allem wird der Finger Gottes sichtbar, der wie der Zeiger einer stehengebliebenen Uhr immer nur nach einer Richtung weist.

Für die Illustration dieses Buches hat Rembrandt vier Kupfer geliefert (vergl. o. S. 399). Er muß mit dem Mann befreundet gewesen sein; sie wohnten in einer Straße; schon 1636, also fast zwanzig Jahre vor dem Erscheinen der piedra gloriosa hat Rembrandt das Porträt des damals 32jährigen Manasse radiert (B 269), ein Gesicht von etwas verschwommenen Formen. Die Augenlider sind gequollen, wodurch der Blick einen unkritisch-freundlichen Ausdruck erhält.

Was uns an dem jüdischen Wesen der Amsterdamer Gemeinde des siebenzehnten Jahrhunderts am fremdartigsten berührt, war sicher für jene Zeiten, und nicht am wenigsten für Rembrandt, das Interessante, ja Anziehende. Gegen die haarspaltende Kasuistik und die dürre Verstandesrabulistik in der Auslegung des Gesetzes, wie sie dem Talmudstudium eigen war, hatte längst das jüdische Gefühls- und Phantasieleben reagiert und in der mystischen Auslegung der Schrift sich ein Werkzeug geschaffen, abenteuerliche religionsphilosophische Spekulationen und Träume mit dem Ansehen geheiligter Autorität zu bekleiden. Dahinein wurden im Mittelalter versprengte Reste gnostischer und neuplatonischer Mystik gearbeitet, Lehren von der stufenweise sich vollziehenden Emanation der Gottheit, den Beziehungen

von Makrokosmos und Mikrokosmos, und daraus ein System, die sogenannte Kabbala, entwickelt, das nicht nur religionsphilosophische Geheimlehre war, sondern auch in der Deutung von Buchstaben, Zahlen, Figuren als ein Schlüssel von magischer Kraft für Beschwörungen und Offenbarungen galt. Mochte der Kartesianer Bekker später schreiben, es sei kein Wunder, daß ein Volk, das den Geist der Buchstaben des heiligen Worts verloren, sich nun so künstlich und mühsam mit den Buchstaben ohne Geist behelfe*): die Kabbala beherrschte die Gemüter, und mancher stellte den Glauben an sie höher als den an das Mosaische Gesetz. Nach der kabbalistischen Litteratur wurde begierig gegriffen; die modernsten Werke dieses Zweigs, wie die spanischen des Herrera, wurden von den Amsterdamer Rabbinern ins Hebräische übersetzt, und das Denken war so sehr auf die Gleise dieser phantastischen Spielereien geraten, daß man die nächsten Ereignisse der eigenen Zeit in den ältesten Schriften prophezeit finden wollte**).

Dieses mystische Treiben erregte nun über die jüdischen Kreise hinaus in der damaligen Welt überall da Interesse, wo mystische Neigungen emporgekommen waren, die nach dunkelen Rätseln und uralter Beglaubigung verlangten. Hebraei habent fontes, Graeci rivos, Latini paludes, hörte man sagen. Manasses messianische Hoffnungen wurden auch in nichtjüdischen Kreisen begrüßt, wo man das Kriegselend des Jahrhunderts nur als Endzeit zu deuten wußte und auf den Sonnenaufgang des Gottesreiches wartete. Die Welt lechzte nach Offenbarung und Erneuerung.

Im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts war von Deutschland eine Fama von der löblichen Bruderschaft des Rosenkreuzerordens ausgegangen, Schriften, die man, wenn auch nicht mit völliger Sicherheit, einem schwäbischen Theologen zuschreibt, und worin von einem seit dem Ende

*) Bezauberte Welt I 13 § 11.

**) Man sehe bei Basnage, a. a. O. 996, die Nachweisung der Anspielung auf die neue Amsterdamer Synagoge und den Prinzen von Nassau aus Jesaias!!

des Mittelalters in tiefem Geheimniß sich fortpflanzenden Bund berichtet ward, der zur Aufgabe sich stelle, durch tiefstes Wissen dem Elend der Menschen entgegenzuarbeiten und eine Weltreformation herbeizuführen. Man sagt, es habe eine Satire auf Okkultismus und Geheimbündelei sein sollen; thatsächlich aber wurde die Sache sehr ernst aufgenommen, und man glaubte an einen solchen Rosenkreuzerorden, der alle geheimen Wissenschaften und Künste in seinen Dienst nehme und pflege. Jedenfalls entstand eine umfängliche Litteratur darüber, und es traten unter diesem Namen geheime Vereinigungen zusammen. Holland wäre nicht das freieste Land des damaligen Europa gewesen, wenn es nicht auch diesen Bestrebungen verlockenden Boden dargeboten hätte. „Es giebt kein Land, bemerkt Sorbière in seinen Briefen über Holland, wo die Rosenkreuzerbrüder es bequemer haben und mehr Freiheit genössen.“ Man ist im ersten Augenblick erstaunt, eine solche Aeußerung zu lesen. War dies nicht das Land und das Jahrhundert, wo die Wissenschaft erblühte, da Mathematik und Optik studiert wurde, da Christian Huygens, der Sohn Constantins, den Ring des Saturn entdeckte, da Spinoza seine Ethik in Form mathematischer Lehrsätze und Beweise schrieb, da Descartes die mechanische Erklärung des Zusammenhangs der Dinge aufbrachte, da der Humanismus und Rationalismus der Renaissance sich auf die Universitätskatheder setzte? Es war eine Zeit des Uebergangs und trübender Mischungen. Von ein paar radikalen Plänklern abgesehen, staken zweierlei Weltanschauungen und Geistesbedürfnisse in den nämlichen Köpfen. Es ist (besonders von Dilthey) hervorgehoben worden, daß Männer wie Hugo Grotius, die unter den Gründern des natürlichen Systems der Wissenschaft einen vornehmen Platz haben, keinen Anstand nahmen, die Wundererzählungen des Neuen Testaments als Thatsachen anzuerkennen; es ist kein Mangel an Folgerichtigkeit und Mut (wie wohl in anderen Fällen). Nur war in den Naturen dieses Jahrhunderts das Bedürfniß nach Wissen gleich mächtig wie das nach Glauben; sie waren noch nicht auf einen dürren Intellektualismus reduziert wie ihre Nachkommen. Erstaunt nimmt man ferner wahr, wie dick das Gewölk und der Brodem von Aberglauben ist, der über dieser Zeit lagert. Balthasar



141 Manasse ben Israel Radierung



142 Der Doktor Faust Radierung

Bekker, der, um diesen Bann zu brechen, seine „Bezauberte Welt“ schrieb, hat in seiner Gegenwart eine reiche Lese von Zauber-, Geister- und Gespenstergeschichten, Besessenheit, Hexen- und Teufelswahn halten und vorlegen können. Glaube und Aberglaube entstammen nicht unverwandten Gemütsbedürfnissen. Sie entspringen, wenn auch der eine als wilder Schößling, derselben Wurzel, und wo der Glaube schwindet, bleibt als Surrogat der Aberglaube haften. Gegen den Aberglauben hatte die Wissenschaft keinen leichten Stand, und vielleicht keine von den Wissenschaften, die damals zur Blüte kamen, hat mehr Mühe gehabt, sich von dem erstickenden Geschlinge des Wahns zu befreien, als die Chemie. Die Alchemie, aus der sie herauswuchs, berührte sich nahe mit kabbalistischen und anderen mystischen Vorstellungen, und dies mag das Recht geben, im vorliegenden Zusammenhang von Alchemie zu sprechen. Noch Robert Boyle, der als Begründer der Chemie als Wissenschaft gilt, glaubte an die Möglichkeit alchemistischer Goldmacherei.

Welche Rolle die Alchemie im damaligen Holland spielte, zeigen die Maler auf den ersten Blick. Einer, Thomas Wijck († 1677), hat die Alchemisten zu seiner Spezialität gemacht; nachdem er als junger Mann italienische Szenen gemalt hat, bringt er später jene einsamen Zauberer, die, in Folianten vergraben, zwischen Feueressen, Mörsern, Flaschen, seltsamem Gerät, Instrumenten, Globen und ausgestopften Tieren sitzen und über den Stein der Weisen grübeln. Aehnliche Gemälde giebt es vom jüngeren Teniers, von Herschop u. a. Auch in Kupferstichen begegnen sie, und Rembrandt selbst hat jenes wundersame Blatt radiert (B 270), das gewöhnlich Dr. Faust genannt wird*). Von Geisterhänden gefaßt erscheint ein Zauberspiegel, beschworen durch kabbalistische Buchstaben, die sich kreisförmig um das Monogramm Christi legen. Der Magier ist ohne jede Erregung; er sieht das

*) Gersaint sagt: connu en Hollande sous le nom du Docteur Fautrieus, was Yver in Faustus korrigiert hat. Das Verzeichniß mit alten Benennungen von Rembrandts Radierungen, Oud Holland VIII (1890) S. 180 f., nennt unter Nr. 33 „practiserende Alchimist“.

nicht zum ersten Mal. Sein Blick ist ruhig forschend; die Feder hat er in der Hand und wird alles, was er gesehen hat, zu Protokoll nehmen. Er betreibt Magie und Alchemie als Wissenschaft. Es verdient, bemerkt zu werden, daß mehr als einer unter den Malern sich mit dieser Kunst eingelassen und ihre Rezepte versucht hat. Von Heinrich Goltzius sagt Huygens in dem Fragment seiner Selbstbiographie, er habe durch den Wahnsinn der Alchemie sein Vermögen und ein Auge verloren*). Auch von van Dijck hieß es, daß er, von den Alchemisten bethört, viel Geld eingebüßt habe. Rubens dagegen gab, wie Sandrart zu berichten weiß, als ihn ein berühmter Londoner Alchemist Namens Brendel in Antwerpen besuchte und ihn, sofern er ihm ein Laboratorium baue, am Goldgewinn zu beteiligen versprach, die Antwort: Meister Brendlin, Ihr kommt um zwanzig Jahre zu spät. Denn damals schon habe ich durch Pinsel und Farben den wahrhaften Lapidem philosophicum gefunden.

Vor allen waren es die Aerzte, die sich von Berufs wegen für Alchemie interessierten; vom Professor van der Linden, den Rembrandt porträtiert hat, wird es insbesondere berichtet. Denn seit dem sechszehnten Jahrhundert und seit Paracelsus war die Alchemie aus dem Dienst der Metallveredlung und Goldmacherei in den der Pharmakologie getreten. Freilich starb darum die andere Richtung nicht aus. Wo man Geld brauchte, fand der Alchemist älterer Observanz geneigtes Gehör, und viele Fürsten bezahlten Hofalchemisten. In den siebenziger Jahren findet man einen der größten Projektenmacher des Jahrhunderts, der als Nationalökonom und Chemiker, Mathematiker und Philologe einen Namen hinterlassen hat, Johann Joachim Becher in Verhandlungen mit den Staaten von Holland, um aus Silber und Seesand Gold darzustellen**). Die meisten übten aber die pharmazeutische Scheide-

*) Bijdragen en Mededeelingen XVIII (1897) p. 70. Von dieser Thatsache spricht Mander, der allerdings 1604 abschließt, nicht. Sie könnte also dem späteren Leben des Goltzius angehören, der nach van der Willigen, artistes de Harlem 133 f., Ende 1616 gestorben ist.

**) Kopp, Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit I 144 ff.

kunst; ihre Probleme fanden bei aufgeklärten Köpfen große Teilnahme. Sorbière spricht von der rohen Empirie, die die Chemie der Kochkunst beherrsche; wenn man erst einmal dazu gelange, die Eigenschaften aller einfachen Körper zu kennen! Freilich wie werde es bei der unerschöpflichen Fülle der Natur gelingen, soweit zu kommen? Wie viel Spiele seien schon bei 36 Spielkarten möglich, und daneben die Milliarden von Milliarden Verbindungen in der Natur! Er lobt den Deutschen Glauber, der damals in Amsterdam zurückgezogen lebte und ein paar geräumige Laboratorien eingerichtet hatte; dieser beschränke sich auf methodische Arbeit und lasse Philosophie und Spekulation bei Seite. Die meisten seien aber Charlatane, die in einem greulichen Gallimathias ihr Nichtwissen verhüllen, die mit der Physik anfangen und in Theologie und Metaphysik aufhören, worin ein Narr den anderen übertrumpfe. (Hierzu muß man das unvergleichliche Kapitel lesen, das Goethe in der Geschichte der Farbenlehre über die Alchemisten und ihren Jargon geschrieben hat). Sorbière giebt schließlich als abschreckende Probe den Titel eines Buches, das von einem sächsischen Arzt Namens Kunrath verfaßt war: Amphitheatrum sapientiae aeternae Christiano-Kaballisticum Divino-Magicum, Physico-Chymicum Tertriunum*). Sowie man an die Chemie rührte, schien es ohne alle diese Mysterien nicht abzugehen. Von dem holländischen Mechaniker und Erfinder Drebbel, der aus den Diensten Kaiser Rudolphs II in die Jakobs I von England überging, sagt Huygens, er habe ein kleines Buch über die Elemente verfaßt, das leider durch seine geschraubte Mystik („quae chymicorum fastuosa insania est") entstellt sei. Die Alchemie fehlte als Würze selten bei Erscheinungen, die für ihren Beruf den Reiz und Nimbus des Geheimnißvollen brauchten oder die im übrigen zum Extravaganten und Sektiererischen neigten.

*) Kopp hat in seiner doch so emsigen Bibliographie das Buch nicht verzeichnet. Doch fand ich es bei Schmieder, Geschichte der Alchemie S. 322 angegeben. Ein Foliant, zuerst Magdeburg 1598 erschienen, dann wiederholt. Ich zweifle, ob seine Angaben ganz korrekt sind. Arnold, unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie, 3. Teil, 2. Kap., nennt als in Magdeburg 1598 erschienen ein anderes Werk von ihm: Vom hyläischen d. i. primaterialischen Chaos u. s. w., das im Text genannte aber erst Hanau 1609.

Von Adam Boreel, einem der Häupter der Kollegianten, dessen Sprachkenntnisse mit denen des Manasse ben Israel verglichen werden, und der in seinen Konventikeln eine Kirche der Toleranz zu stiften suchte, heißt es, daß er viel Alchemie getrieben habe. Bei den Aerzten, und zumal solchen, die gern den Ruf von Wunderdoktoren zu genießen wünschten, war es selbstverständlich. Die Liste der praktizierenden Abenteurer ist nicht klein. In den sechsziger Jahren tauchte in Amsterdam ein Italiener als Augenarzt auf, der sich später samt seinem Geist Homunkulus, den er in Diensten hatte, nach Dänemark verzog, nach des dänischen Königs Tod wieder auf die Wanderschaft ging und schließlich im Kerker der römischen Inquisition endete, die indessen den Versuch sich nicht hatte versagen können, seinen Stein der Weisen für sich nutzbar zu machen. Dieser italienische Arzt und Alchemist hieß Borri, gab an, von dem Erzieher Kaiser Neros, Burrhus, abzustammen und ließ sich Excellenz titulieren; er hatte einen geweihten Degen vorzuweisen, den ihm der Erzengel Michael anvertraut, hielt in seinen Räumen einen Tiger an der Kette und ließ sich, wenigstens durch einige Jahre, mit großen Honoraren bezahlen*). Die Regel bei Abenteurern dieser Art und dieser Zeit ist aber, daß eine starke religiöse Färbung mitspricht, ja ihrer Physiognomie den Hauptzug giebt.

Im Jahr 1627, während Rembrandt in Leyden saß, spielte in Haarlem ein Skandalprozeß gegen einen Maler, Namens Johann Torrentius. Alle stimmen überein, daß seine Stilleben unübertrefflich und hochgeschätzt waren; seine Figuren dagegen, sowohl die bekleideten wie die nackten, werden als gänzlich unfähig und schlecht bezeichnet. Er hat später ausgesagt, daß er, nur um Aktmodell zu bekommen, seine Beziehungen zur Damenwelt ausgenützt habe; jedenfalls hatte er durch seine Eleganz und Frivolität Beziehungen zur besten Gesellschaft und erfreute sich hochstehender Gönner. Der Prozeß, der ihn vor das Haarlemer Gericht brachte, stützte sich auf die Anklage wegen

*) Meinsma 199 ff. und die da angeführte Litteratur. Dazu Schmieder, Gesch. der Alchemie 463 f., Kopp II 235. Arnold, Kirchen- und Ketzerhistorie, 3. Teil, 18. Kap.

Verbreitung obszöner Bilder und Aeußerungen von Blasphemien; er ward gefoltert, gestand aber nichts; dem Antrag, ihn zum Feuertod zu verdammen und seinen Leichnam an den Galgen zu hängen, ward nicht stattgegeben; er erhielt eine Strafe zu zwanzig Jahren Gefängniß, aus dem er nach einigen Jahren auf wiederholte Verwendung des Gesandten des Königs von England befreit wurde. Von London kam er später nach Holland zurück und starb 1644 in Amsterdam*). Er war von Haus katholisch. Das Interessante an dem Prozeß ist der Karakter als Ketzerprozeß, was die Basis der Anklage war, und worauf der Antrag zur Todesstrafe beruhte**). Er wurde bezichtigt, den Menschen „greuliche Ketzerei weißzumachen", die heilige Schrift für Fabel erklärt, den Glauben an Gott und den Erlöser geleugnet und auf die Gesundheit des Teufels getrunken zu haben. Dies war in dem Verdacht zusammengefaßt, daß er dem Geheimorden der Rosenkreuzer angehöre, der seinen Sitz in Paris habe, und daß er an seinen Zaubereien und Blasphemien teilnehme. Huygens, der ihn im elterlichen Haus gesehen hat, schildert ihn als persönlich bescheiden; die Ehebrüche seien notorisch; aber das Gericht habe ihn zu streng behandelt. Es sei eine Gemeinde um ihn gewesen, die an ihn geglaubt und ihn als „Herrn" angeredet, ja auch seine Kunst in ihrer zauberhaften Wahrheit für göttlich inspiriert gehalten hätte; er schildert, wie seine Gläubigen ihn auch bei ganz gewöhnlichen Verrichtungen bedienten, an seine Allwissenheit glaubten, ja in einzelnen Fällen, wenn sie zum Sterben kamen, ihn als Heiland angerufen hätten. Es bleibt nach

*) Das richtige Begräbnißdatum bei de Vries, biogr. Anteekeningen, Oud Holland IV (1886) 142.

**) Dies wird in der Regel verkannt. So sagt Nagler im Künstlerlexikon: „Als Mensch stand Torrentius auf der tiefsten moralischen Stufe. Er malte höchst obszöne Bilder, daß selbst Wüstlinge über seine Darstellungen erröteten." Nächst den Aussagen von Sandrart und Houbraken kommt jetzt das sehr wichtige Zeugniß in Huygens' Selbstbiographie, Oud Holland IX (1891) 131—136 in Betracht. Van der Willigen, artistes de Harlem 296 ff., der die Akten eingesehen hat, ist leider sehr kurz. Schließlich Kramm, levens en werken der holl. kunstschilders, 6. Teil, 1640 ff. und Kernkamp in der Ausgabe Bontemantels, Einleitung p. CXXXVII f.

allem der Eindruck eines unheiligen Heiligen, dessen Seltsamkeiten zweifellos aus mystischen Vorstellungen und Licenzen zu erklären sind.

Wir berühren hier das unsichere Grenzgebiet, auf dem Schwarmgeister, Sektierer und religiöse Abenteurer, durch schwache Fäden mit den Richtungen des kirchlichen Lebens zusammengehalten, sich bewegen. Es sind die vorgeschobensten Posten von Separatismus und Individualismus; sie stehen außerhalb der Kirche, während innerhalb der Kirche für solchen Separatismus doch in den Formen von Pietismus und Mystik ein freilich bald mit mehr, bald mit minder günstigen Augen angesehenes Sonderdasein möglich ist. Diese beiden Mächte als typische Fassungen des religiösen Individualismus in der Kirche erfordern eine gesonderte Betrachtung.

Der holländische Pietismus des beginnenden siebenzehnten Jahrhunderts wird auf Anregungen und Berührungen des englischen Puritanertums zurückgeführt*). Die Stärke des dortigen religiösen Familien- und Gemeindelebens mit fortgesetzten Andachten, Gebeten und Bibelbetrachtungen, in engen Verbänden um so wirksamer geübt, ergriff eine Anzahl holländischer Geistlicher, die kürzer oder länger in England geweilt hatten und von der Notwendigkeit sich durchdrungen fühlten, dem Volk mehr zu bieten als den Buchstaben des rechtgläubigen Bekenntnisses. Ihr Schlagwort war, die reformierte Kirche wirklich zu reformieren, in den bei aller Kirchengängerei und dem Genuß der Sakramente roh und gottlos dahinlebenden Weltmenschen der Religion zu lebendiger Wirkung zu verhelfen. Es waren drei Mittel, den einzelnen anzufassen, Katechisationen, an denen auch Erwachsene teilnahmen, Fasten und asketische Verschärfungen, schließlich Bibelstunden und Gebetsübungen in Konventikeln, wo am ersten die religiöse Belebung sich geltend machte. Daneben ergoß sich eine Flut religiöser Litteratur über das Land, wo teils in zusammenhängender Unterweisung, teils an die Ereignisse

*) Heppe, Geschichte des Pietismus und der Mystik in der reformierten Kirche, namentlich der Niederlande. 1879.

des Tages anknüpfend in der Form von Traktätchen, teils durch Uebersetzungen der auf diesem Gebiet fruchtbaren englischen religiösen Litteratur erbauliche Gedanken in alle Kreise getragen wurden. Einer von diesen Geistlichen, Wilhelm Teelinck, hatte in seiner Gemeinde in Middelburg so großen Erfolg, daß Vertreter des bekenntnißstrengen Kalvinismus wie Voet in Utrecht dieses Wirken lebhaft anerkannten. Das Mißtrauen, das in diesen extrem kalvinischen Kreisen gegen die weltliche Obrigkeit und ihr Befehlen in kirchlichen Angelegenheiten herrschte, begegnete sich mit der puritanischen Gleichgültigkeit gegen Staat und Welt, das den Pietismus beseelte. Voet beförderte das Konventikelwesen, und es nahm so überhand, daß später wiederholt die Synoden dagegen haben einschreiten müssen, weil sich ein Sonderkirchentum herauszubilden schien, das sich der Gottesverehrung und den regelmäßigen Gottesdiensten der Staatskirche in Konkurrenz gegenüberstellte*). In der Erscheinung des Utrechter Predigers Jodok van Lodensteyn traten die separatistischen Neigungen unverkennbar an den Tag. Die hochgesteigerten Anforderungen seines religiösen Bedürfens ließen ihn nicht nur den moralischen Zustand Hollands und der holländischen Kirche, sondern darüber hinaus das ganze Werk der Reformation mit düsterem Pessimismus betrachten; ein hierarchischer Zug in seiner Natur lenkte seine Neigungen zum kirchlichen Mittelalter zurück. In „anspruchsvoller Zurückgezogenheit" von der öffentlichen Kirche reihte er sich zu denen, die in beängstigter Skrupulosität beim Genuß des Sakraments an den Mitgästen des Abendmahls, „tote Glieder der Kirche", Judasse, den „Leichengeruch der Sünder" witterten und sich deshalb lieber freiwillig vom Mitgenuß des Sakraments ausschlossen. Hielten sie auch am gemeinsamen Bekenntniß fest, so führte doch von den Skrupeln, die sie auf ihren Sonderweg drängen, und von dem starken Bedürfen nach täglicher und fortwährender Heiligung ein gerader Weg dazu, alle überlieferten Formen mißtrauisch zu prüfen**), und

*) Heppe a. a. O. S. 169. 396 ff.

**) Diesen „latenten Separatismus" hat Ritschl mit der erquickenden Schärfe eines hochbedeutenden Kopfes gezeichnet, Geschichte des Pietismus I 152 ff.

das Heil, das sie in der Gemeinde zu finden verzweifelten, in unmittelbarem Ansturm des einzelnen auf Gott zu gewinnen, der Weg zur Mystik.

In der Zahl der Ketzer, die Voet wie eine Drachensaat rings um sich aufgehen zu sehen vermeinte, nennt er an letzter Stelle auch die „Enthusiasten", Menschen, die in wilder Zudringlichkeit oder in planmäßiger Abtötung ihres Willens sich dem Himmel entgegenheben und öffnen, um zur Einheit mit Gott zu gelangen. Seine Abneigung gegen die Mystiker, die soweit geht, daß er sie als außerkirchliche Ketzer betrachtet, ist nicht vereinzelt. Nie hat es im Christentum an Stimmen gefehlt, die die Mystik für einen fremden, aus heidnischem Neuplatonismus eingedrungenen Blutstropfen erklärt haben. Ihre Ablösung von Gemeinde und Welt, die Verwerfung der Heilsmittel, um zum „unmittelbaren" Verkehr und Genuß Gottes zu gelangen, hat sich zu oft als zersetzender Individualismus, als Verwechslung religiöser Ergebung mit ästhetischen Andachts- und Lustgefühlen geltend gemacht, um nicht ernste religiöse Karaktere die Mystik als ein mindestens dem Protestantismus gänzlich fremdes und ungehöriges Element ablehnen zu lassen *). Soll aber die Religion vor der Gefahr bewahrt bleiben, sich in Mystik zu verlieren, so scheint ein mystisches Element doch zu ihren Lebensbedingungen zu gehören. Jene höchste und letzte Kraft, die den einzelnen beschwingt, ist nicht anders als aus der eigensten religiösen Erfahrung, zumal des Gebetslebens, abzuleiten. Hierüber weiter zu urteilen, besteht an dieser Stelle kein Anlaß und keine Nötigung. Die Führer des holländischen Pietismus streifen fast alle schon dicht an die Mystik heran. In ihren exercitia pietatis spielt das Gebet eine vorwiegende Rolle; von der anderen Hauptbeschäftigung, der Schriftauslegung, bekennen manche, daß ohne besondere göttliche Erleuchtung die Tiefe des Inhalts nicht geschöpft werden könne; ihre Schrifterklärung ist eine mystische. Indem sie das Bekenntniß nicht eigentlich auf-

*) Die Auffassungen Ritschls hierüber sind kurz und scharf, vielleicht etwas zu logisch formuliert bei Reischle, Ein Wort zur Kontroverse über die Mystik in der Theologie, 1886.

geben, sinkt es, von der Höhe ihres religiösen Flugs aus betrachtet, doch zu einer niedereren Stufe herab; alle Formen werden als etwas Bindendes und Hemmendes empfunden, selbst dem Vaterunser das „freie“ Gebet entgegengesetzt. Es meldet sich das mystische Interesse für das Hohe Lied und sein Sehnen nach Vereinigung mit dem himmlischen Bräutigam, woran sich schon die mönchische Mystik des heiligen Bernhard entzündet hat. Nun treten wirkliche Mystiker auf wie Theodor a Brakel, die es verlangt, Gott zu kennen und zu schauen, und deren religiöses Leben ohne diesen Vorzug besonderen Verkehrs und besonderer Berufung nicht zu befriedigen ist, wie denn Brakel auf dem Sterbebett seinem Sohn erzählt hat, daß er lang von Zweifeln gequält sein Predigerexamen verzögert habe, bis in einer Nacht sich der Himmel geöffnet, und der Herr im Licht erscheinend ihn mit ausdrücklicher Stimme berufen habe*). Aus diesen Kreisen ging keiner leicht an der Persönlichkeit der berühmten Utrechterin, der Schurman, vorüber, die wir früher als Zierde der gelehrten Frauen Hollands kennen gelernt haben, die dann von Descartes, der ihr von dem allzu eifrigen Bibelstudium abgeraten, zu Voet sich gewandt hatte und mit zunehmendem Alter immer tiefer in religiöser Mystik versank. Eine Französin, Antoinette Bourignon, hat Ende der sechziger Jahre einige Zeit in Amsterdam gelebt, die als „Braut des heiligen Geistes“ über Dogmen und Sakramente als etwas Ueberwundenes hinwegsah und in ihrer Gotterfülltheit durch ihre Persönlichkeit wie ihre Schriften einen großen Zauber ausübte. Freilich wollen manche Beurteiler die Grenze nicht recht bemerken, wo die Schwärmerin aufhört, und die Abenteurerin anfängt. Von diesen Mystikern haben manche ehelos und in weitgehender Askese gelebt; doch zeigt das damalige Leben auch von jenem besonders häufigen Fall, da der der Mystik eigene Sensualismus, den nach dem Fühlen und Schmecken des Göttlichen verlangt, leicht mit der niederen Sinnlichkeit in Bund tritt und sich hierzu durch die Verachtung alles Gesetzlichen und formal Bindenden als ein darüber erhabener Zustand

*) Ritschl a. a. O. I 271, Heppe S. 178.

berechtigt wähnt, ein Beispiel in einer Jüdin, die als Messiasbraut in Amsterdam harrte, bis sie nach mancherlei Abenteuern die Frau jenes Sabbatai Zewi von Smyrna ward, den die Juden des Orients als Messias begrüßten*).

Das größte Aufsehen mystischer Gewalt über die Gemüter jener Tage heftete sich an die Gestalt eines französischen Katholiken, der zum reformierten Bekenntniß übertrat, in Genf als Seelsorger thätig war und 1666 als Prediger einer wallonischen Gemeinde nach Holland kam. Dies war Jean de Labadie. Durch die Weigerung, die belgische Konfession zu unterschreiben, sehr bald mit der vorgesetzten kirchlichen Behörde in Konflikte verwickelt, mußte er den öffentlichen Gottesdienst aufgeben und zog sich nach Amsterdam zurück, wo sich um seine Hausandachten eine Gemeinde sammelte, allen voran die Schurman, die völlig in die Hausgenossenschaft Labadies eintrat und über seinen Tod hinaus durch alle Wechselfälle der Labadistengemeinde seiner Sache treu blieb. In der Zeit, da er bei den Jesuiten war, hatte sich Labadie mit aller Mystik des Areopagiten und des h. Bernhard genährt; nun trachtete er, in seiner Gemeinde jenen Zustand der Erhöhung zur Gottesnähe und Heiligung zum Dauergefühl zu machen, so daß jede historische Form christlichen Gemeinschaftslebens entbehrt werden, und das formlose urchristliche Gemeindeleben sich wieder entfalten könne. Alles Alttestamentliche, auch die Sabbath- und Sonntagsfeier sollte überflüssig sein, da der wahre Christ aus jeder Thätigkeit und Arbeit eine Gottesverehrung mache und also keiner auszeichnenden Formen des Gottesdienstes bedürfe. So verschwand freilich aus dieser ganz willkürlichen und auf persönliche Autorität gegründeten Fassung der Religion die Autorität Christi wie von selbst. Von den Prädikanten argwöhnisch betrachtet, erfuhr die Gemeinde die obrigkeitliche Verfügung, die Andachten auf die Hausgenossen zu beschränken, wodurch denn alles Wachstum abgeschnitten, und die Notwendigkeit gegeben war, die Gemeinde an eine andere Stätte zu verpflanzen. Fünfzig Genossen der Gemeinschaft haben 1670 Holland verlassen und sich nach dem westfälischen Herford gewendet.

*) Grätz a. a. O. X 215 ff.

War dies alles nun Mystik in den Bahnen christlicher Ueberlieferung, so gab es daneben noch eine Fülle anderen mystischen Geistes. Von der jüdischen Theosophie und Kabbala war schon die Sprache; auch war sie längst, schon in der italienischen Renaissance, durch Pico von Mirandola mit christlicher Mystik verbunden worden; beide wurden von der alchemistischen Geheimnißkrämerei in Dienst genommen, um die Alchemie auf jede Weise mit religiösem Nimbus zu umkleiden und als gottselige Praxis erscheinen zu lassen, deren womöglich schon die Patriarchen der Bibel sich befleißigt hätten*). Hierzu trat die pantheistische Weltauffassung, welche die in der Religion vollzogene Trennung von Gott und Natur aufhebend das mystisch All-Eine verkündete. Hatte schon im ausgehenden Mittelalter Raimund von Sabunde jegliche Kreatur einen vom Finger Gottes geschriebenen Buchstaben genannt, so fehlte es nun in Holland nicht an Sektierern, die auf spinozistischer Grundlage pantheistische Mystik predigten.

Von allen diesen Elementen, Theosophie, Pantheismus, Alchemie schimmert etwas in der philosophisch-religiösen Mystik des Deutschen Jakob Böhme, der selbst schon 1624 verstorben durch Schüler seine Lehre nach Holland verpflanzte. Hier fand ein anderer deutscher Mystiker, Gichtel, der, aus seiner Vaterstadt Regensburg von den Theologen vertrieben, sich in Holland niederließ, Böhmes Schriften und Lehre lebendig und verbreitet; sie machte auf ihn so tiefen Eindruck, daß er 1682 in Amsterdam die erste Gesamtausgabe von Böhmes Werken veranstaltete**). Aus Houbrakens Künstlergeschichte (III 254 f. 318) erfahren wir, daß selbst ein und der andere Maler von diesen Jdeen erfaßt durch die Lektüre von Schriften der Bourignon und Jakob Böhmes bekehrt wurde. Der bekannteste Fall ist der des Johann Luyken, der als Dichter und Maler bekannt — seine Liebesgedichte werden in der Litteraturgeschichte mit Auszeichnung genannt — 26jährig sich von der Welt zurückzog und in freiwilliger Armut jenem Glauben nachging. Unabhängig von der Kirche sich be-

*) Kopp a. a. O. I 207 ff., 252 ff., II 228 ff.

**) Ueber Gichtel, v. Harleß, Jakob Böhme und die Alchymisten, S. 117 ff. Ch. Sepp in der Allgemeinen Deutschen Biographie.

wegend, ohne mit ihr zu brechen, haben die Böhmeschen Ideen eine Anziehungskraft besessen und eine Verbreitung genossen, die man nicht im einzelnen völlig abschätzen kann, die aber aus der Breite ihres geistigen Stromgebiets wohl zu begreifen ist.

Schon die Kindheit Böhmes hatte Visionen von Licht und Gold. Im Jahr 1600 aber, da er 26 Jahre alt war und seit einigen Jahren als Schuhmachermeister in Görlitz lebte, fiel eines Tages sein Auge im Zimmer auf ein blankes Zinngefäß, in dem sich die Sonne spiegelte. Da ward von dem Schein sein Auge offen, er eilte ins Freie und glaubte, mit einem Blick wie nie zuvor allen Dingen ins Herz zu sehen. Als sich zehn Jahre später die Vision ähnlich wiederholte, da kam es „wie ein Platzregen" über ihn, und er mußte zur Feder greifen, dem Drängen seiner Gesichte Gestalt zu geben. Im neunzehnten Kapitel seiner „Aurora" schildert er, wie der „Geist durchbrach", wie er hart wider Gott und alle Höllenpforten gestürmt, des Willens, das Leben daran zu setzen, bis denn nach etlichen harten Stürmen sein Geist bis in die innerste Geburt der Gottheit durchgebrochen und „allda mit Liebe umfangen worden, wie ein Bräutigam seine liebe Braut umfänget". „Was aber für ein Triumphieren in dem Geist gewesen sei, kann ich nicht schreiben noch reden; es läßt sich auch mit nichts vergleichen, als nur mit dem, wo mitten im Tod das Leben geboren wird, und es vergleicht sich der Auferstehung von den Toten. In diesem Licht hat mein Geist alsbald durch alles gesehen und an allen Kreaturen, an Kraut und Gras Gott erkannt, wer er, wie er, und was sein Wille sei. Auch so ist alsbald in diesem Lichte mein Wille gewachsen mit großem Trieb, das Wesen Gottes zu beschreiben." Diese große visionäre Erleuchtung hat all seiner Spekulation die Form aufgedrückt; der Kampf zwischen Finsterniß und Licht ist ihm die Urthatsache und das treibende Element aller Entwickelung, und er ist nicht der einzige, der darüber hart an den manichäischen Dualismus gestreift hat. Den Urgegensatz, der schließlich durch Lucifers und Adams Fall (da Adam von Haus aus als androgyn angenommen ist, und Eva erst der irdischen Welt angehört) zum Bösen in der Welt wird, verlegt er

in Gott selbst. Um als lebendiger Gott offenbar zu werden, trägt er den Gegensatz als eine Verdunkelung in sich selbst, an welchem Dunkel der Glanz des Lichtes erst offenbar wird. In dem Urzustand vor aller Zeitlichkeit ist Geist und Natur ungeschieden. Aus diesen Möglichkeiten entspringt durch das Zwischenwalten von sieben Naturgeistern die Wirklichkeit. Diese Welt ist nicht Gott, nur ein Spiegel Gottes; die Entstehung des Substanziellen und Zeitlichen ist ein Geheimniß. Zeit ist nichts anderes als die Erscheinung des Kampfes wider die Finsterniß. Mit dem endlichen Sieg des Lichtes hört die Zeit auf. Wir verfolgen diese Vorstellungen nicht ins einzelne. Alles biblisch Ueberlieferte spielt darin seine Rolle, wie denn Böhme im Leben an der heiligen Schrift und an den Sakramenten festhielt. Aber wie er den *lebendigen* Buchstaben verstand, erscheint alles in einer mystischen Umdeutung, derart er wohl die ewige Idee als den Spiegel, in dem Gott sich offenbart, der Jungfrau vergleicht, die nicht gebiert, nur das Bild zurückstrahlt. Aehnlich wird die Trinität in drei kosmische Prinzipien, ähnlich auch die Sakramente umgedeutet. Daß man so sage: das Biblische und Dogmatische ist in ein Metaphorisches umgewandelt, das dem Gedanken als bildliche Hülle dient. Nicht anders ist es nun mit der Alchemie. Bei dem Interesse, das Böhme für diese Wissenschaft besaß, hat er ihr vielfache Bilder, auch sie nur als Bilder, entlehnt. In grenzenloser Naivetät, aber in einer uns fast anstößig scheinenden Weise mengt er diese Bilderfülle durcheinander*). Ein alchemistisches Buch, in dem der Stein der Weisen umständlich mit dem Grund- und Eckstein unseres Heiles verglichen, der „irdische und chymische philosophische Stein“ als eine „wahre Harmonia und Kontrafaktur des wahren geistlichen und himmlischen Steines, Jesu Christi“ bezeichnet wird, findet sein großes Lob, wie denn in der Alchemie die Vergleichung des chemischen Prozesses mit dem Erlösungsprozeß Jesu altherkömmlich war, und so gemahnt überhaupt das starke Durchsetztsein seiner Sprache mit Bildern

*) Dies ist von Harleß in dem zitierten Buch eingehend und mit der begreiflichen Erregung eines strengen Lutheraners nachgewiesen worden. S. 37—114.

von Feuer, Wetterleuchten, Blitzen, wo zumal das Blitzen das Durchbrechen von Licht und Geist bedeutet, wie an den visionären Karakter seiner Phantasie so an deren starke Nahrung mit alchemistischer Litteratur, wo der Stein der Weisen meist als das Licht aus dem Finsteren benannt wird. Auch der Titel des ersten Hauptwerkes, Aurora oder Morgenröte im Aufgang, kommt schon früher, ja bereits in einer dem Paracelsus zugeeigneten Schrift des sechszehnten Jahrhunderts vor.

Wir sind mit unserer kurzen Uebersicht des religiösen Glaubens, der religiösen Anschauungen und Möglichkeiten, die das damalige Holland bot, zu Ende. Ehe wir zu der Frage zurückkehren, wo inmitten dieser vielgestaltigen Empfindenswelt Rembrandts Platz zu suchen sein möchte, fügt sich noch eine Zwischenbetrachtung ein.

Die großen idealen Mächte der Kunst und Religion treten geschichtlich in einer Verbindung auf, die wohl zu dem Glauben verführen kann, sie seien innerlich wesensverwandt und also bestimmt, sich gegenseitig zu stützen und zu tragen, so daß es denkbar wäre, daß unter Umständen die religiöse Kunst eine Religion überlebe und ihr bestes Teil forterhalte. „Man könnte sagen (dies ist ein Zeugniß Richard Wagners), daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ Die Frage ist aber, ob die sogenannte religiöse Kunst, in dem Augenblick, da sie sich als selbständig, d. h. als Kunst empfindet, das Religiöse nicht in ein metaphorisches Spiel ästhetischer Beschauung verwandelt. Wenn man bescheiden genug ist, religiöse Empfindung auf die Stimmung und Weckung der Andacht zu reduzieren, also das eigentlich Religiöse mit den vieldeutigen von der Kunst erweckten, vielleicht

auch religiösen Stimmungen gleichsetzt, so mag man unter dieser Voraussetzung alle große Kunst auch religiös nennen. Auf dieser Strecke, über deren Bedeutung die Ansichten verschieden lauten mögen, gehen Religion und Kunst zusammen.

Es kann eine Religion geben, und hiervon ist die griechische das stärkste Beispiel, die in Wahrheit Kunst ist, in der das religiöse Element verhältnißmäßig schwach entwickelt und ganz und gar der freien Erfindung der poetischen Phantasie ausgeliefert ist. Sowie die religiöse Empfindung ihrer bewußt wird wie in Plato, nimmt sie instinktmäßig die Wendung gegen die Kunst. Aus ethischen Gründen verbannt sein Staat die Kunst. Wenn der Theologe Plato dennoch Grieche, d. h. Künstler ist, so ist er Künstler wider Willen.

Die Kunst kann, indem sie Andacht weckt, ein Antrieb und gleichsam ein Sprungbrett zu religiöser Empfindung werden. Indem sie von der Anschauung des Sinnlichen zum Nichtsinnlichen hinführt, ist sie einer der mächtigsten Hebel der Ahnung und jedes über die Wirklichkeit hinaus in ihre Tiefe drängenden Verlangens. Indem sie religiöse Inhalte und Stoffe ergreift, sie zum Gegenstand ihrer Darstellung nimmt, kann sie durch die ihr innewohnende Macht der Vergegenwärtigung den Glauben stärken. Aber es ist eine Thatsache, daß dies einer Kunst, die nur Dienerin der Religion ist, mit besserem Erfolg gelingt als der freien und zur Selbständigkeit erwachsenen Kunst. Sowie die Kunst sich als eigentümliche Geistesmacht zu fühlen beginnt, deutet sie selbständig die Welt. Jeder große Künstler deutet sie selbständig, und so giebt die Kunst viele Deutungen. Die Religion aber steht über dem einzelnen und seiner Weisheit; sie deutet nicht. Die Religion weiß und glaubt.

Bei dem Versuch, den religiösen Gehalt von Rembrandts Kunst zu analysieren, darf man so wenig wie bei den anderen großen Eigenschaften seiner Kunst erwarten, diesen Gehalt in allen seinen Schaffensperioden gleich

stark und dem Wesen nach streng einheitlich zu finden. In der Frühepoche, in der Zeit des heftigen Naturalismus mochte das Hauptinteresse sein, die religiösen Stoffe gleich allen übrigen möglichst buchstäblich und treu darzustellen, mit dem denkbar größten Wirklichkeitsgehalt zu erfüllen. Man hat in der Peinlichkeit dieser Vergegenwärtigung eine archäologische Ader finden wollen, und sicher sind Spuren davon da; stärker aber ist das Verlangen, alle Dinge so erscheinen zu lassen, als wenn sie der nächsten und greifbaren Gegenwart angehörten. Dies ist nun nichts Neues, nichts, was besonders Rembrandtisch wäre. In der Phantasielosigkeit des nüchternen niederdeutschen Wesens liegt wenig Bedürfniß mythenschaffender Kraft, kein Wunsch und keine Fähigkeit, die Dinge zu vergolden und zu legendarisieren. Die Verliebtheit in die Wirklichkeit zieht auch die heiligen Dinge ins Alltägliche und Erlebte, und wenn der alte Brueghel den bethlehemitischen Kindermord malte, so fand er es selbstverständlich, daß Bethlehem nicht anders ausgesehen haben könne als eine niederdeutsche Dorfgasse, im Schnee vergraben, und daß die Knechte des Herodes sich wie die spanischen Infanteristen des sechszehnten Jahrhunderts kleideten und betrugen. Diese Ueberlieferung der nordischen religiösen Darstellung setzte der junge Rembrandt zunächst fort, und er konnte so wirklich in seiner Wiedergabe werden, daß man ab und zu vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht. Das will sagen: die Turbane seiner Orientalen sind so ächt, der Strohhut seines auferstandenen Christus ist ein so richtiger Gärtnershut, der Maler des Proletariats und der Geusen nimmt es so wörtlich, was die Schrift von der Herkunft der Apostel aus Fischern und anderen kleinen Leuten sagt, daß über all dieser sorgsamen Fülle äußerer Karakteristik der geistige und religiöse Gehalt ein und das anderemal zu kurz kommt. Dieses Bemühen, um jeden Preis wirklichkeitsgemäß zu sein, giebt Houbraken Veranlassung, Rembrandt zu tadeln, daß er einmal auf einem Bild, das Christus bei Maria und Martha darstellte, Martha in einer Lütticher eisernen Pfanne Kuchen backen lasse, da doch zu jener Zeit „Lüttich noch lange nicht Lüttich genannt war" (II 246 f. Das Bild ist verschollen). Houbraken nennt das Mangel an

historischem Sinn. Im Grund aber und in der Wurzel ist der historische Sinn von jenem Wirklichkeitsbedürfen nicht sehr entfernt. Beide suchen die Erscheinungen in die Kausalität des Geschehens und Seins einzufügen, und beider Aeußerung kann man dem Mythen und Wunder schaffenden Verlangen südlicher Phantasie als den mit Rationalismus gemengten Naturalismus des Nordens entgegenstellen. Das Abstreifen der mythischen und vergöttlichenden Hülle, das Hervorkehren des Menschlichen und Natürlichen ist immer im Gegensatz zur katholischen Kunst als ein wesentlicher Zug an Rembrandt hervorgehoben worden.

Von hier aus gesehen, scheint nun deutlicher zu werden, was Rembrandt zu den Juden und auf der anderen Seite zu den Mennoniten geführt hat. In dem neuen Jerusalem Amsterdams mochte Rembrandt glauben, den Schauplatz und das Personal der evangelischen Geschichte, um wie viel mehr das des Alten Testaments in aller greifbaren Wirklichkeit gegenwärtig zu finden. Er zog 1639 in das Judenviertel. Sein Haus lag der Sankt Antoniusschleuse gegenüber und stieß mit seiner Ostmauer an das Haus der Erben des Salvador Rodriges, auf der Westseite an das des Daniel Pinto, rückwärts an das Eigentum des Joseph Belmonte*). Alles dies sind portugiesisch-jüdische Namen. Hier hatte er alltäglich die Gestalten und viele der Vorgänge um sich, die ihm die Bibel als ein Buch von unveränderlicher Gegenwart erscheinen ließen. Das Leben in den Schulen und Synagogen, Schmutz**) und Dunkel der Häuser und Durchgänge (sein eigenes Haus hatte einen Durchgang nach rückwärts unter dem des Belmonte) wurden ihm vertraut; er kannte die Feierlichkeit der Beschneidung, und vielleicht hat er in der neugegründeten hebräischen Schule den jungen

*) Aus den urkundlichen Angaben des gerichtlichen Ausschreibens für den Verkauf von Rembrandts Haus von 1658 bei Scheltema p. 83. Der Notariatsakt über den Hauskauf vom Jahr 1639, mitgeteilt in Oud Holland V (1887) 215, nennt als Nachbarn östlich Salvador Rodriges, westlich Nikolas Elias. Dies war der Maler Elias.

**) Meinsma a. a. O. p. 41. „Zwijnerig“ zitiert er aus Benthems holländischem Kirch- und Schulenstaat.

Spinoza gesehen, wie er unter den Schriftgelehrten durch seine frühreife Intelligenz Aufsehen machte, daß man ihn für die Hoffnung der Synagoge hielt. Was von der Hamburger Judenschaft, die eine Kolonie der Amsterdamer war, damals ausgesagt wurde, galt wohl auch hier: „Sie gehen einher, geschmückt mit goldenen und silbernen Stücken, mit köstlichen Perlen und Edelgesteinen. Sie speisen auf ihren Hochzeiten aus silbernen Gefäßen und fahren in Karossen u. s. w." *). Man mag wohl ausdenken, was davon alles den Sinn des Malers erfüllt hat, als er seine Simsonhochzeit schuf. Der Mann, der alle Trödler von Amsterdam kannte, ließ sich dieses seltsame lebendige Museum der Judengassen nicht entgehen und hat siebenzehn Jahre in ihrer unmittelbarsten Nähe gewohnt. Wenn die italienischen Künstler das Heidentum studierten und mit ihren Kenntnissen heidnischer Antiquitäten auch in biblischen Darstellungen gern Staat machten, so folgte Rembrandt den religiösen Stimmungen und Interessen seines Heimatlandes, die stark alttestamentlich gefärbt waren, und daher schreibt sich der „Anflug von Jüdelei" (wie es Kolloff genannt hat), der in seinen Werken so unverkennbar ist. An diesem Interesse war der Künstler wohl in erster Linie, sicher aber auch der Mensch beteiligt, wie die Beziehungen zu Manasse ben Israel und zu Ephraim Bonus, den er radiert und gemalt hat, beweisen **). Offenbar teilte er in diesen Dingen die aufgeklärte Meinung der remonstrantischen Kreise.

Als Mennonit war Rembrandt in kirchlicher Beziehung zu nichts verpflichtet, und man kann wohl mit großer Sicherheit behaupten, daß er innerhalb der Sekte der strengen Richtung fern stand. Wenn man die große Vorliebe für elegante Kleidung und Schmuck, die in all seinen Werken der dreißiger Jahre zu Tag tritt, beachtet, so steht dieses

*) Grätz a. a. O. X 21.

**) Die Vermutung, die Smith, a catalogue raisonné VII p. XXVII in der Anmerkung, mitteilt, als habe Rembrandt durch die kabbalistischen Ideen seiner Freunde verführt, sein Vermögen durch alchemistische Versuche zerrüttet, entbehrt jeden Anhaltspunktes. Dies hat schon Scheltema p. 26 abgethan.

stark weltliche Wesen zu der fast asketischen Kleiderordnung der strengen Mennoniten im stärksten Gegensatz. Allein schon die Thatsache, wie oft sich Rembrandt mit dem Degen oder einer Waffe an der Seite gemalt hat, ist ein vollgültiger Beweis, daß er das Prinzip der vollkommenen Streitlosigkeit und des Waffenverbots der Mennoniten nicht teilte. Der Luxus, den Rembrandt in seinem jungen Haushalt trieb, gab unfreundlich gesinnten Verwandten in Saskias Heimat Friesland Anlaß, sich über diese Verschwendung zu äußern, worauf Rembrandt beim Gerichtshof in Leuwarden eine Beleidigungsklage einreichen ließ*). Dies war 1638. Die Klage ward abgewiesen; aus dem ganzen hitzigen Vorgehen des Künstlers, aus seinem ausgesprochenen Wohlgefallen an Glanz und Reichtum sieht man aber, daß sein Mennonitentum nur zu jenem Zweig der Sekte paßt, der den Rijnsburger Kollegianten sich genähert hatte und mit diesen eifriges Bibellesen pflegte.

Die freie Schriftforschung, das Kreisen um die Bibel als einen Lebensmittelpunkt und der Glaube an ihre einzige normative Bedeutung hat Rembrandt von Herzen zum Mennoniten gemacht, indes ihn das Bekenntnißmäßige der offiziellen Kirche gleichgültig lassen mochte. Die Bibel muß Rembrandt durch und durch gekannt haben; es war eine Aeußerung seines Wirklichkeitsbedürfens, in der Luft vollkommen zu Haus zu sein, in der seine religiösen Darstellungen webten und atmeten. Auch giebt es keine religiösen Bilder, die so wenig kultisch und repräsentativ und dafür so ganz und gar biblisch sind wie die Rembrandts.

Kein Zeugniß sagt uns, ob Rembrandts Eltern bereits Mennoniten waren, oder ob erst der Sohn zur Sekte übertrat. Wenn es gewiß ist, daß es nur die waterländischen, freigesinnten Mennoniten, die Taufgesinnten, gewesen sein können, zu denen Rembrandt sich hielt, so wäre der Gedanke nicht abzuweisen, daß der Künstler aus freien Stücken sich

---

*) Das Aktenstück bei Scheltema S. 62 ff.

ihnen angeschlossen habe*). Wie selbständig und mit der Meinung der Landeskirche wenig übereinstimmend seine religiöse Ansicht war, darf vielleicht des weiteren — denn hier will auch der kleinste Zug beachtet sein — aus seiner Neigung für die apokryphen Bücher geschlossen werden. Von seiner Vorliebe für das Buch Tobit, für die Zusätze zum Daniel ist bereits gesprochen worden. Die Dordrechter Synode ist nicht so weit gegangen wie die englischen und schottischen Puritaner, denen es gelungen ist, die Apokryphen aus den Bibelausgaben auszuschließen. Den dahingehenden Antrag hat die Synode abgelehnt; doch hat sie verordnet, daß die Apokryphen mit kleineren Typen gedruckt werden müßten als der kanonische Text, besonders paginiert und mit warnenden Anmerkungen begleitet sein sollten. Rembrandts Darstellungen aus den Apokryphen wandten sich also an Liebhaber, die kirchlich nicht zu skrupulös sein durften, und dies mag auch von seinen Illustrationen des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter gelten. Jesus selbst hat dieses Gleichniß (Lukas 10, 30 ff.) gegen die Selbstgerechtigkeit und das Pochen auf das Verdienst der Rechtgläubigkeit gerichtet. Der Priester und der Levit, da sie den Beraubten und halbtot Geschlagenen auf der Straße liegen sehen, gehen vorüber. Ein Samariter aber (ein Nichtjude und Andersgläubiger) kommt des Wegs, und da er den Unglücklichen sieht, jammert ihn sein und er verbindet ihn und erweist ihm alle Gutthat. Genau in diesem Sinn hört man zu Rembrandts Zeit vereinzelte Stimmen gegen Bekenntniß und Dogma und für die guten Werke eintreten. „Der verachtete Samariter war der beste Christ. Indes der heilige Levit und der gelehrte Priester dem Unglücklichen den Rücken

---

*) Daß sein Mennonitentum kein ererbtes, sondern ein persönliches und laxes, d. h. mehr negativ unkirchlich als religiös gehaltreich war, findet vielleicht darin eine Bestätigung, daß er Frau und Kind nicht herüberzog. Saskias Sohn Titus wie die Tochter der Hendrickie Kornelia haben nicht die mennonitische Spättaufe erhalten, sondern sind bald nach der Geburt, Titus im September 1641, Kornelia im Oktober 1654 kirchlich getauft worden. Hendrickies kalvinistisches Bekenntniß wird durch ihre Vorladung vor den Kirchenrat bewiesen.

kehren, handelt der verfluchte Samariter barmherzig und wird von Gott gesegnet" *).

Nach alle dem darf man vielleicht sagen, daß es nicht das Bedürfniß nach religiöser Gemeinschaft und Bindung, welches soziale Element doch eine der mächtigsten Grundlagen religiösen Lebens ist, sondern das Verlangen nach religiöser Freiheit gewesen ist, das Rembrandt zu den Mennoniten, den Taufgesinnten, geführt hat. Vielleicht war es in der Frühperiode des Künstlers mehr die bunte Fülle des biblischen Stoffs, seine poetische Gewalt, die im Alten Testament nicht größer ist als im Neuen, aber über mehr Register verfügt und abwechslungsvoll erfindungsreicher sich zeigt, die ihn immer zur Bibel greifen ließ. Diese ganze wunderreiche Romantik und Phantastik (dasselbe, was ihn auch an den Wundergeschichten des Ovid anziehen mochte) hat er im vollkommensten Märchenton erzählt und ihr eine greifbare Anschaulichkeit gegeben. Die abenteuerreiche Patriarchengeschichte mit der vertrauten Nähe Gottes und seiner Engel, die grotesk romanhaften Züge der Simsonerzählungen, die Wunderluft der Kindheitsgeschichte Jesu, die Schrecken der Passion, die verzerrte Leidenschaft in dem tobenden Aufruhr der Ecce homo-Szene und das Gräßliche in der Kreuzabnahme hat er als realistischer und zugleich phantasievoller Erzähler geschildert.

Später verändert sich Rembrandts Interesse an den biblischen Stoffen. Es ist weniger die bunte poetische Welt und Erfindung, als der innere, der religiöse und seelische Gehalt, der ihn beschäftigt. Aus dem Wechsel des historisch Thatsächlichen hebt sich die Gestalt Christi heraus, des milden und mitleidigen, des predigenden und helfenden. Das paradoxe Wesen der Gleichnisse in Jesu Reden zieht Rembrandt an. Das Wunder lockt ihn nun nicht mehr als Abenteuer, sondern es enthüllt sich ihm als die Lebens-

*) Die Stelle ist aus einem merkwürdigen anonymen Brief von 1633, den Tiele in Bijdragen en Mededeelingen (der Utrechter historischen Gesellschaft) VI (1883) 217 ff. mitgeteilt hat.

atmosphäre einer neuen, geistigen Welt. So gewinnt der Maler der Seele zu den religiösen Inhalten ein verändertes, tieferes Verhältniß.

Auch nun dürfte man nicht erwarten, daß Rembrandt kirchlich geworden sei. Mit den Theologen aller Bekenntnisse scheint er verkehrt zu haben. Unter seinen Porträts begegnen Kalvinische wie Sylvius, der Verwandte und Vormund Saskias, Arminianer wie Uytenbogaert, Taufgesinnte wie Anslo und Alenson*), Rabbiner wie Manasse ben Israel. Er bewegte sich an den Rändern kirchlicher Religiosität und war im Herzen, nachdem er den Rationalismus der Jugend überwunden, zu der anderen Form individualistischer Religiosität gelangt, zur Mystik.

Ueber diese Frage ist wohl kein großer Streit möglich; denn die ganze Richtung von Rembrandts Kunst spricht hier vollkommen überzeugend. Sein Studium und seine Auffassung des Lichts sind so eigentümlich, daß die Unterscheidung zwischen einem natürlich-optischen Phänomen und einem Element der geistig-moralischen Welt von Anfang an unmöglich ist. Der Kampf zwischen Hell und Dunkel, der die Kunst Rembrandts erfüllt, gewinnt neben seinen bloß ästhetischen Merkmalen sofort symbolische Gewalt und Bedeutung. Dies ist so zweifellos, daß selbst angesichts seiner Landschaftsgemälde, denen die stoffliche Beziehung zu religiösen Inhalten fehlt, der Kampf der Wolkenmassen und des Dunkels als ein Widerstand moralischer Mächte in die Empfindung des Beschauers tritt. Wenn durch den Aufruhr und Sturm der Elemente ein Lichtstrahl hindurchbricht, so erscheint er uns als eine Gewähr kommenden Friedens und Heiles, derart wie schon die Genesis den Regenbogen umdeutet: „Meinen Bogen habe ich gesetzt in die Wolken; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde.“ In gleichem Sinn wird durch die Magie des Lichtes alles und jedes transsubstanziiert, so daß das, was die Dinge sind, nur eine durchscheinende Hülle dessen bildet, was sie bedeuten und wofür sie ein Gleichniß sind. Dies ist es nun, was wir früher den metaphysischen Karakter des Rembrandt-

*) Ueber diesen vergl. Moes, Iconographia Batava Nr. 117.

lichtes genannt haben. Das mystische Empfinden, daß alles Körperliche nur eine Verkleidung göttlicher Mächte, daß überall die Gottesnähe zu spüren, und daß das Licht ihr Bote sei, beherrscht alles.

Diese Art religiöser und theosophischer Spekulation muß in Rembrandts innerster Natur gelegen haben; je mehr sich sein Wesen vertieft, und andere Eigenschaften als etwas ihm Aeußerliches und Vorübergehendes zurücktreten, akzentuiert sich der mystische Zug als ein dauernder und wesenhafter. Er mag durch eigenste Erfahrungen genährt worden sein, worüber wir so wenig ein ausdrückliches Zeugniß besitzen wie über die Nahrung, die er von außen erhielt und vielleicht suchte. Wir sind lediglich auf Vermutungen angewiesen.

Lange bevor Rembrandt das kabbalistisch-mystische Buch Manasses illustriert hat, in dem die Vision Daniels und seine Deutung von Nebukadnezars Traumbild behandelt werden, hat er demselben Buch Daniel eine Anzahl Stoffe entlehnt. Die Geschichte Belsazars und des Menetekel, die Geschichte von der Erscheinung des Widders mit den sieben Hörnern stammen aus dieser Quelle, deren apokalyptische Rätsel immer neu sich anstrengende Deutung herausforderten. Der spintisierende Geist der jüdischen Interpretation und Mystik muß Rembrandt angezogen haben; sein eigener, grüblerischer, tüftelnder Sinn bewegte sich auf verwandten Bahnen. Die alchemistenmäßigen Geheimnisse von Rembrandts Malart treten hinzu und haben immer schon die Betrachter vor die Frage gestellt, ob seine Kunst diesen Künsten nicht nur analog sei, sondern ob er jene mystischen Praktiken am Ende selbst geübt habe, eine Frage, auf die uns eine Antwort zu geben nicht möglich ist. Niemands Geist scheint aber Rembrandt innerlich verwandter zu sein als dem Jakob Böhmes. Es wäre mangels äußerer Zeugnisse vermessen, zu behaupten, daß Rembrandt seine Schriften gelesen habe; aber versprengte Gedanken flogen bei der nahen Nachbarschaft Deutschlands und Hollands, und zumal in den bewegten Zeiten des großen Kriegs, leicht umher, und wir wissen, daß Schriften von Böhme seit den zwanziger Jahren bereits in Amsterdam nicht nur im deutschen Original, sondern auch in holländischer

Ueberſetzung gedruckt wurden*); ja müßte man ſelbſt jede Annahme einer äußeren Berührung fallen laſſen: die geiſtige Aehnlichkeit iſt zu groß und müßte dann aus ähnlichen pſychologiſchen Vorausſetzungen und Naturanlagen erklärt werden. Wirklich kann man nicht lang in Böhmes Schriften leſen, ohne an Rembrandt und ſeine Lichtprobleme denken zu müſſen. Böhmes „Quallitäten“, ein Wort, das er vom Quellen herleitet, ſeine myſtiſchen Viſionen von Blitzen und Wetterleuchten, ſeine Andacht zu Kraut und Gras und Stein und jeglicher Kreatur, was er ferner von den Edelſteinen, dem köſtlichen Karfunkel, Rubin und Smaragd ſagt, daß ſie inmitten der irdiſchen Trübung verſprengte, reingebliebene Trümmer aus dem Reich des Lichts darſtellen: zu all dieſen Empfindungen und Anſchauungen giebt Rembrandts Malerei die Illuſtration und ein beſtätigendes Zeugniß. Der Schuhmacher von Görlitz, der zum Glück nicht immer bei ſeinem Leiſten blieb, und der Müllersſohn von Leyden, der aus der Lateinſchule lief, um drängenden Geſichten als Künſtler Geſtalt zu geben, ſie rücken zuſammen und ſcheinen ſich zu grüßen. Beide haben das Dunkel, das den gemeinen Blick ängſtigt und befangen macht, als das Reich der Ahnung geliebt.

„Nacht iſt ſchon hereingeſunken,
Schließt ſich heilig Stern an Stern;
Große Lichter, kleine Funken
Glitzern nah und glänzen fern;
Glitzern hier im See ſich ſpiegelnd,
Glänzen droben klarer Nacht;
Tiefſten Ruhens Glück beſiegelnd,
Herrſcht des Mondes volle Pracht.“

*) Gödecke, Grundriß zur Geſchichte der deutſchen Dichtung[2] III 30 giebt eine vierbändige Ausgabe ſeiner Schriften, Amſterdam 1620, an. Harleß a. a. O. S. 118 ſagt, von 1634 bis 1642 ſeien etwa achtzehn Schriften Böhmes, meiſtens in holländiſcher Ueberſetzung, in Amſterdam erſchienen, und ebenda in deutſcher Sprache von 1628 an ungefähr dreißig Schriften. Ich war noch nicht in der Lage, dieſe Angaben zu kontrollieren. Der Catalogue of printed books des Britiſchen Muſeums z. B. enthält keine ſo alten Ausgaben. Arnold, Kirchen- und Ketzerhiſtorie, 2. Teil, 17. Buch, 19. Kap. Nr. 15 und 4. Teil, Nr. XXXII § 156, nennt einen Amſterdamer Bürger Abraham van Beyerland, der 1639 in Görlitz um 100 Reichsthaler die Schriften Böhmes gekauft, ſie ſelbſt ins Holländiſche überſetzt und auch verlegt habe. Das Erſcheinen von Böhmes Werken rief in Amſterdam alsbald litterariſche Polemik hervor.

Beide aber haben auf den großen Tag geharrt und ihn in apokalyptischem Schauen verkündet. Was der Deutsche mit verworren stammelnder Zunge geredet, das hat Rembrandt mit der überwältigenden Klarheit des Künstlers ausgesprochen . . . . .

„Schlaf ist Schale, wirf sie fort!"

Aus dunkelen Träumen sich erhebend, hat seine Kunst in mystischem Sturm den Vorhang gelüftet und geschaut „von Angesicht zu Angesicht".

Mensch und Genius.

Und da er hinausgegangen war auf den Weg, lief einer vorne vor, kniete vor ihn und fragte ihn: Guter Meister, was soll ich thun, daß ich das ewige Leben ererbe?

Aber Jesus sprach zu ihm: Was heißest du mich gut? Niemand ist gut, denn der einige Gott.

Evang. Marci 10, 17. 18.

Als am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts der akademische Geschmack in Holland die Oberhand gewann, wurde nicht nur der Künstler Rembrandt, sondern auch seine Person ein Gegenstand feindlicher Kritik. Es hängt mit diesem Geschmackswechsel zusammen, daß wir über den Meister und seine Werke, daß wir überhaupt von der Blütezeit holländischer Malerei auf litterarischem Weg so grenzenlos wenig erfahren haben. Sandrart und Houbraken stehen künstlerisch auf einem anderen, eben dem akademischen Standpunkt, und Houbraken hat als Biograph Rembrandt unfreundlich behandelt. Sogar im rein Thatsächlichen fehlt es in Amsterdam zu Beginn

des achtzehnten Jahrhunderts an zuverlässiger Ueberlieferung der Künstlergeschichte, und das erfordert freilich noch eine andere Erklärung als die Wandlung des Kunstgeschmacks. Das Amsterdam des siebenzehnten Jahrhunderts unterschied sich von den großen Städten und anderen Kunstzentren Hollands und der übrigen Welt dadurch, daß sein Wachstum in kurzer Zeit ein unerhört schnelles, wir würden heute sagen: ein amerikanisches gewesen ist. Politik und Geschäfte verschlangen eigentlich jedes andere Interesse. Es ist angemerkt worden, daß die Geschichtschreiber der Stadt im siebenzehnten Jahrhundert, ein Pontanus und Fokkens, nicht daran dachten, den Künstlern und der Kunst ein besonderes Kapitel zu widmen, wie doch die Lokalchronisten der Zeit für Leyden, Haarlem und andere Städte gethan haben*).

Aus diesen mehrfachen Gründen erklärt es sich, daß Rembrandts Persönlichkeit, da doch seine Werke blieben und immer ihre Liebhaber fanden, von allerhand legendarischem Gespinnst umhüllt wurde. Es hat keinen großen Wert, die Uebertreibungen und Entstellungen der Wahrheit im einzelnen zu verfolgen; irgendwo liest man, die „Verleumdung" sei soweit gegangen, daß sie sogar seinen Namen in Paul Rembrandt gefälscht habe, wie man in Folge eines Mißverständnisses noch in alten Galleriekatalogen findet**). In dieser etwas willkürlichen Uebermalung ward sein Bild dem neunzehnten Jahrhundert überliefert, und die Parteinahme der romantischen Malerei Frankreichs für ihn hat dazu ein ebenso legendarisches Gegenbild erfunden. Das Diogenes- und Harpagonkostüm Rembrandts, sagte später Kolloff, sei genau so falsch wie der ihm umgeworfene Mephistopheles- und Masaniellomantel. In den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hielt man es in Holland für wünschbar, eine „Lobschrift" auf Rembrandt zu erhalten und erließ ein Preisausschreiben. Außer dem Lob stand aber in der gekrönten Arbeit Immerzeels wenig Neues. Auf genaueren

---

*) De Groot, Houbraken S. 345. Nur die Aufzeichnungen von Schaep nennen die Schützenstücke im einzelnen. Bontemantel nennt sie nur summarisch. S. o. S. 223 Anm. 1.

**) Ueber das Mißverständniß Kolloff S. 573 Anm. 19 und v. Seidlitz, kritisches Verzeichniß S. 139 zu B 255.

Studien ruhte die „Rettung“, die der gelehrte Archivar von Amsterdam und Nordholland, Dr. Scheltema, bei Anlaß der Errichtung des Rembrandtmonuments in Amsterdam versuchte. Er hat besondere Mühe darauf verwandt, Rembrandts Gestalt aus dem Pöbel emporzuziehen und zu beweisen, mit welch noblen Leuten er verkehrt habe. Sein Interesse für die gewöhnlichen Leute sei aus künstlerischen Gründen zu erklären, wie denn der gelehrte Junius, da er sein Wörterbuch in acht Sprachen schrieb, nicht verschmäht habe, sich mit Handwerkern und Arbeitern zu unterhalten, um aus ihrem Mund vielerlei technische Ausdrücke zu lernen. Dieser Versuch, Rembrandt zu retten, ist, soweit es nötig ist, längst zurückgewiesen (s. o. S. 111), der Zuwachs an urkundlichen Daten aber, den Scheltema beibrachte, dankbar angenommen worden. Auf dem Gebiet archivalischer Forschung, zumal in den alten Notariatsbeständen, ist von der jüngeren Generation fleißig weitergearbeitet worden. De Vries, de Roever, Bredius haben vieles gefunden, was die Lebensgeschichte Rembrandts aufklärt; der Lohn ihrer Arbeit freilich in dem Sinn, den sie und andere erwartet haben, hat sich nicht einstellen wollen. Das Bild von Rembrandts menschlicher Erscheinung hat durch die urkundliche Wahrheit nicht gewonnen und ist nicht „vorteilhafter“ geworden. Wir wollen auf die Grundlagen der unbegreiflich weit verbreiteten psychologischen Vorstellung von der notwendigen Einheit und Uebereinstimmung des Künstlers und des Menschen erst nachher eingehen und zunächst versuchen, die biographischen Thatsachen, soweit sie belangreich sind, zusammenzustellen und in ihrem Zusammenhang richtig zu beurteilen.

Von den häuslichen Wirren nach Saskias Tod ist bereits an früherer Stelle kurz berichtet worden (S. 337 f.). Die Pflegerin des kleinen Sohnes Titus, den Saskia hinterlassen hat, glaubte zuversichtlich, daß Rembrandt sie heiraten oder jedenfalls im Haus behalten werde; zweifellos beruht darauf ihre Verfügung, daß für ihren Sterbfall ihre Anverwandten nur das Pflichtteil ihres Nachlasses erhalten, das Pflegekind Titus aber Erbe sein

solle. Sie besaß Silberzeug, Schmuck und Diamanten, die ihr niemand als Rembrandt geschenkt haben kann. Als sie sich in ihrer Erwartung getäuscht sah, kam es zu sehr ärgerlichen Auftritten im Hause und zu einem Prozeß, in dem der Künstler in Kompensation der Aufrechterhaltung jenes Testamentes zu Titus' Gunsten zur lebenslänglichen Alimentation der Frau verurteilt wurde. An ihre Stelle als „Guvernante" des Hauses war bereits eine andere, jüngere getreten, die dann, nachdem jene erste entfernt worden, bis zu ihrem Tod (der dem Abscheiden Rembrandts um einige Jahre vorangegangen zu sein scheint) einen dauernden wichtigen Platz in Rembrandts Haushalt eingenommen hat. Sie hieß Hendrickie Stoffels. Die Bestimmung in Saskias Testament, daß Rembrandt die Nutznießung von Titus' Vermögen nur, solang er nicht wieder heirate, genießen solle, hat, wie früher erwähnt, zusammen mit der Verschlechterung der Vermögensverhältnisse Rembrandt im Wittwerstand erhalten. Im Juli 1654 ist Hendrickie vor den Kirchenrat gefordert und wegen des Aergernisses, das ihr Zusammenleben mit dem Künstler gebe, vom Abendmahlstisch ausgeschlossen, d. h. mit der stärksten Strafe kirchlicher Disziplinargewalt belegt worden. Im nächstfolgenden Oktober ist ihr und Rembrandts Töchterchen Kornelia getauft worden*). Diese Dinge, das zweimalige Konkubinat und das Aergerniß, das sich daran schloß, sind peinlich genug. Aber es ist kein Anlaß, diesen Fall zu übertreiben. So anstößig er der Sittenstrenge des offiziellen Kalvinismus war, Amsterdam war eine ungeheuer große Stadt, und es hätte Versuchungen mehr als genug außer dem Hause gegeben. Der Sinn für Häuslichkeit ist ein sehr ausgesprochener Zug bei Rembrandt, und da er nicht in der Lage war, ein zweites Mal zu heiraten, so half er sich, wie es ihm eben schien. Den gesellschaftlichen Verkehr — das wird schon in den dreißiger Jahren bemerkt —

*) Ich nehme an, daß das Kind kurz zuvor geboren wurde, und daß die Vorladung vor das kirchliche Tribunal mit den nun notorisch gewordenen unerlaubten Beziehungen zusammenhing, und lehne also die Annahme von de Vries über das Geburtsdatum Korneliens, Oud Holland I (1883) 251, ab, weil notarielle Altersdepositionen in der Regel zu ungenau sind, um sichere chronologische Rechnungen darauf zu gründen.

hat er nie gesucht; er hat ihn gehabt, aber ohne ihn zu pflegen, und so mochten den eingesponnenen Sonderling wenig Rücksichten binden. Es hat ihm auch dann nicht an Freunden gefehlt; aber es waren Künstler und außerdem Menschen, die nicht den vornehmen Ständen angehörten. Dies wurde später die Regel (Houbraken bemerkt: im Herbst seines Lebens), und Rembrandt pflegte zu sagen: wenn ich mich ausruhen will, suche ich nicht Ehre, sondern Freiheit. Von dem Berichterstatter wird dazu bemerkt, dies entspreche der Lebensregel Balthasar Gracians, mit hochstehenden Personen müsse man zu verkehren suchen, solang man unter ihnen stehe. Wer aber selbst hochgestiegen sei, verkehre besser mit mittleren Leuten. Die nächste Umgebung Rembrandts waren die wenigen Personen seiner Angehörigen; der heranwachsende Sohn Titus van Rijn, der später heiratete, aber mit Hinterlassung einer jungen Wittwe und eines nachgeborenen Kindes noch vor dem Vater starb; Hendrickie und das Töchterchen Kornelia. Von Hendrickie ist persönlich nichts Nachteiliges bekannt; sie konnte nicht schreiben und unterzeichnete mit einem Kreuz; die Hausgenossen und Nachbarn, mit denen sie verkehrte, scheinen ein gutes Verhältniß zu ihr gehabt zu haben.

In moralischer Beziehung weit anstößiger und in schwerwiegender Weise in die Rechte Dritter eingreifend erscheinen nun aber in diesen Jahren die geschäftlichen Gebahrungen, mit denen der Vermögenszerrüttung des Hauses zu begegnen versucht worden ist. Wir müssen die verwickelten finanziellen Verhältnisse in Kürze zu schildern versuchen.

Saskias Testament hatte den kleinen Sohn Titus zu ihrem Erben eingesetzt, Rembrandt aber (mit der Klausel, daß er nicht ein zweites Mal heirate) das lebenslängliche völlige Nutznießungs- und Verfügungsrecht über das Vermögen des Kindes übertragen. Eine Sonderbestimmung, die das blinde Vertrauen Saskias in ihren Mann beweist, erläßt ihm für ihren Todesfall ausdrücklich, eine Aufstellung von Titus' Erbteil zu machen, ein Pflichtteil festzustellen oder irgend eine Sicherstellung zu geben*), „in dem

*) Scheltema, discours p. 71.

Vertrauen, daß er gewissenhaft allem nachkommen werde, und mit der Auflage, das Kind nach seinem Stand und Vermögen anständig zu erziehen, für entsprechende Nahrung, Kleidung, Unterricht u. s. w. bis zur Großjährigkeit oder Verheiratung zu sorgen und es dann nach seinem Gutdünken auszustatten oder selbständig zu machen." Von dieser Erlaubniß hat Rembrandt Gebrauch gemacht, und es ist für Titus, als Saskia 1642 starb, keine Vermögensaufstellung gemacht, vom Vater keine Kaution geleistet worden.

Erinnern wir uns, daß Rembrandt im Jahr 1639 ein Haus gekauft hatte, dessen Bezahlung nicht auf einmal erfolgte, sondern für eine Reihe von Jahren vorgesehen war, so wurde dies der eigentliche Anfang des Schuldenmachens. Die Kaufsumme war 13000 fl., wovon binnen eines Jahres ein Viertel, also 3250 fl. in Anzahlung gegeben wurden. Der Rest sollte in fünf oder sechs Jahren (also bis 1645) mit 5 % Zinsen abgetragen werden, wobei es dem Käufer unbenommen bleiben sollte, diese Frist abzukürzen. Nach wenigen Jahren aber, als im ganzen 6000 fl. von dem Kaufpreis bezahlt waren, kam die Abtragung der Restsumme, der größeren Hälfte, ins Stocken. Die mütterlichen Verwandten des Kindes Titus scheinen sich darüber geängstigt zu haben und brachten 1647 den Künstler dazu, nachträglich die 1642 versäumte Aufstellung des Vermögens seines Sohnes zu machen. Von weiterer Tilgung der Hauskaufschuld war keine Rede; ja Ausgangs der vierziger Jahre zahlte Rembrandt nicht einmal mehr die Zinsen für die gestundeten Summen, so daß nach einigen weiteren Jahren seine Schuld auf fast 9000 fl. anwuchs. Wahrscheinlich gedrängt, den früheren Eigentümer seines Hauses nach so langer Zeit zu befriedigen, nahm Rembrandt 1653 ein Anlehen in der erforderten Höhe auf, das mit seinen Fahrnissen und dem nicht belasteten Eigentum sicher gestellt wurde. Thatsächlich war damit nichts gebessert: er hatte nur den Gläubiger gewechselt. Die neuen Gläubiger hatten aber offenbar zu Rembrandts Loyalität weniger Vertrauen, als der frühere Jahre lang bewiesen hatte. Es kam zum Prozeß und in dessen Verlauf zur Exekution, um aus der Liquidation der Gesamthabe die Ansprüche der Gläubiger zu

befriedigen. Rembrandt machte Konkurs und mußte es erleben, daß die ganze bewegliche Habe und seine Sammlungen, schließlich auch das Haus gerichtlich verkauft wurde. Dies geschah 1656—1658.

Wir machen hier einen Augenblick Halt, um zu überlegen, wie es bei dem ungeheueren Fleiß des Künstlers, wovon die enorme Zahl seiner Werke Zeugniß ablegt, und bei den bedeutenden Einnahmen aus dem Verkauf seiner Werke, zu diesem Bankerott kommen konnte. Die Gründe dazu scheinen teils in Rembrandts Karakter, teils in äußeren Umständen gesucht werden zu müssen. In einer Zeit, da man immerfort von Essen und Traktamenten und der Gewohnheit kostspieliger materieller Genüsse liest, wo die Stillebenmalerei auf einen verbreiteten Sinn für kulinarische Reizmittel schließen läßt*), war Rembrandt von einer spartanischen Einfachheit. Er ging nicht ins Wirtshaus noch zu den großen Zweckessen, wo die Repräsentation Kosten macht, sondern nahm oft, wenn er tief in der Arbeit war, mit Brod und Käse oder einem Häring vorlieb, so daß es nach Houbrakens Urteil ganz verwunderlich war, daß er sich nicht viel Geld zusammengespart habe. Es gab indessen eine Sache, für die der Künstler Summen ausgab, ja verschwendete, seine Kunstsammlung. In dieser Leidenschaft befand er sich aber bei der in Holland schon verbreiteten Neigung zur Kunst und der Sammellust, in der bereits die Spekulation mitsprach, in Konkurrenz mit den reichen Kaufherren Amsterdams. Wir haben früher (S. 119) gehört, wie gut Sandrart seine Sammlungen zu realisieren verstand, und nun wissen wir von Baldinucci, daß Rembrandt nicht nur keinen Wert darauf legte, Kunstsachen billig zu erwerben, sondern von freien Stücken oft, ehe auf der Auktion ein Gebot vorlag, einen so hohen Preis anbot, daß sich niemand weiter mitbewarb. Er sagte dann, das thue er, um die Kunst in Ansehen zu bringen. Wenn es sich gar um seine Lieblinge handelte, wie Lukas van Leyden, und um seltene Stücke, so scheute er keinen Preis. Der Wert seiner Sammlungen in den vierziger Jahren wird später von

*) Das Podagra wird als die „Herrenkrankheit" der Regierenden bezeichnet.

Sachverständigen auf 17—18000 fl. geschätzt. Einzelnes, wie ein Bild von Rubens, Hero und Leander, hat er noch in diesen Jahren wieder verkauft; ein dem Giorgione und ein dem Palma Vecchio zugeschriebenes Bild gehörte ihm zur Hälfte; für die andere Hälfte war ein Kunsthändler Miteigentümer, woraus man schließen kann, daß er für den Ankauf finanzielle Beisteuer nötig hatte*). Außer vielen eigenen Werken besaß die Privatgallerie des Künstlers einige, wohl damals schon seltene altholländische Stücke, auch mehrere Gemälde von Lievens, Seghers und Brouwer; von der reichen Kupferstichsammlung war schon wiederholt die Rede. Was von dem Zusammenkommen dieser Kunstschätze bemerkt wird, daß Rembrandt oft in unvernünftiger Weise Geld dafür ausgeworfen hat, entspricht wohl dem, was uns in seiner Jugend auf dem Gebiet der Kunst als mangelnde Oekonomie seiner technischen Ausdrucksmittel aufgestoßen ist, und bildet einen Hauptzug seiner Physiognomie, worin er sich von den anderen großen Künstlern unterscheidet. Rubens und Goethe sind im Geschäftlichen mit großer Ueberlegung und Sicherheit vorgegangen. Rembrandt scheint ein schlechter Wirtschafter gewesen und geblieben zu sein.

Neben diesen persönlichen Ursachen, die es nur ungenügend erklären, daß es zum Falliment kam, da die Einnahmen doch sehr groß gewesen sein müssen, wobei die steigenden Preise der Bilder einigermaßen den Ausfall aus dem Lehrgeld der Schüler (s. o. S. 406 f.) ersetzen konnten, müssen verhängnißvoller Weise äußere Zufälle mitgewirkt haben, die nicht im Machtbereich des Künstlers standen. Einen Anhaltspunkt gewährt die Thatsache, daß für die auf über 17000 fl. gewerteten Kunstsammlungen bei der Versteigerung nicht ganz 5000 fl. erlöst wurden**), und

*) Allerdings beläuft sich bei der Liquidation die Entschädigung dieses Kunsthändlers nur auf 32 fl. Aber wir kennen das einzelne der Transaktionen zu wenig, um urteilen zu können.

**) Dies bleibt, auch wenn man die schlechten Zeiten anschlägt, ein vollkommenes Rätsel. Für die Einzelposten der Summe vergl. die Aufstellung bei Scheltema p. 90 und 91. In der Auktion war doch eine große Zahl Gemälde von Rembrandt, und wir wissen, daß er bei Bestellungen nicht wohl unter 500 fl. für ein Bild bekam.

daß das Haus beim Verkauf nach zweimal fehlgeschlagenen Versuchen, einen höheren Preis zu erzielen (wobei sich der Kredit der betreffenden Käufer als ungenügend erwies), um fast 1800 fl. unter dem Ankaufspreis zurückblieb. Entweder hatte Rembrandt in einer Zeit hochgetriebener Liegenschaftswerte und teuerer Preise gekauft, oder sein Unglück traf zwanzig Jahre später mit einer allgemeinen geschäftlichen Krise und Depression zusammen. Eben dies wird denn anderweit bestätigt. Man findet angegeben, daß schon 1653 zahlreiche Häuser in Amsterdam leer standen, daß darnach Holland die Zinsen der Staatspapiere herunterzusetzen Veranlassung nahm. Auch war die Pest in diesen Jahren ein fürchterlicher Gast in der Stadt, und so mochte vieles sich vereinigen, um auf Geschäft und Wohlstand zu drücken und unsichere Finanzen völlig zu erschüttern.

Ohne also zu meinen, daß mit allen diesen Gründen der finanzielle Zusammenbruch Rembrandts genügend aufgeklärt sei, wenden wir uns zu dem weiteren Verlauf dieser leidigen Angelegenheit zurück. Im Jahr 1647 war nachträglich ein Verzeichniß über das Vermögen des Sohnes, d. h. das Erbteil Saskias aufgenommen worden. Rembrandt berechnete das ganze 1642 vorhanden gewesene Vermögen auf etwas über 40000 fl., so daß das Erbteil des Sohnes auf die Hälfte davon anzuschlagen sei, und nun wurde Ernst gemacht, eine Vermögensabsonderung vorzunehmen, um die 20000 fl. für Titus und mittelbar für Rembrandt, dem die Nutznießung zukam, aus dem drohenden Schiffbruch zu retten. Von da ab wurde dies der Hauptgegenstand des Streites zwischen dem Schuldner und seinen Gläubigern, ob ihnen ein Regreß auf den ganzen Besitz zustehe, oder ob ein Teil davon, und dann bis zu welcher Höhe, als Vermögen des Kindes, ihrem Anspruch entzogen bleibe. Der energische Sachwalter des Knaben, Craeyers, ließ im Mai 1656, nicht lange vor der Bankerotterklärung, das Haus als Teilwert der ausgesonderten Erbschaft der Mutter auf seinen Schützling überschreiben, und Rembrandt verbürgte sich seinem Sohn für den freien Genuß dieses Vermögens — denn bei der Abwickelung mit dem Voreigentümer war 1653 eine Hypothek von 1200 fl., die mit ungefähr 52 fl. jährlich zu verzinsen

war, auf dem Haus stehen geblieben — mit allem, was er besaß. Was weiter auf diese Weise abzusondern versucht, insbesondere was etwa in Geschenkform an Hendrickie übergegangen ist, entzieht sich unserer genauen Kenntniß. Es muß aber auffallen, daß in dem 1656 von Gerichtswegen aufgenommenen Inventar keine Schmucksachen, Geschmeide und Silbergeräte vorkommen, da wir doch bestimmt wissen, was aus Saskias Nachlaß an Perlenreihen, Diamanten, Silber- und Goldsachen da war, und nicht anzunehmen ist, daß dies alles von Rembrandt an die Amme des Titus verschenkt worden sei. Nimmt man vielmehr das spätere notarielle Protokoll hinzu, daß Hendrickie 1656 eine Truhe mit Kleidern und Silberzeug besessen habe, die auf 600 fl. taxiert wurde*), und daß sie damals eidlich ihr Eigentum bezeugen mußte, um es vor dem Anspruch der Konkursverwaltung zu retten, so bleibt wohl der Verdacht, daß in der Not jener Zeit manches bei Seite gebracht worden sei, um eine Grundlage für die weitere Existenz zu retten.

Der Hausverkauf brachte in runder Summe 11000 fl., die Sammlungen 5000 fl., und der Konkursverwalter, der den ominös gewaltthätig klingenden Namen Torquinius führte, schritt nun dazu, die Gläubiger zu befriedigen. Dies waren 1. der Voreigentümer des Hauses, der, wie erwähnt, eine Hypothek darauf besaß; 2. der in der Amsterdamer Stadtgeschichte vielgenannte Bürgermeister Kornelius Witsen; 3. Witsens Mitgläubiger von 1653, van Hertsbeeck und 4. der Sohn Titus, dessen Anspruch, wir wissen nicht auf Grund welcher Daten, auf nicht ganz 7000 fl. berechnet erscheint. Dazu kamen die nicht kleinen Kosten des Verfahrens. Witsen scheint so klug gewesen zu sein, sich aus dem Ertrag der Fahrnisse, d. h. der Sammlungen, die Rembrandts zweifelloses Eigentum gewesen waren, befriedigen zu lassen. Gegen Hertsbeeck aber kam es zu jahrelangen, durch alle Instanzen geführten Prozessen, um ihm sein Geld zu entwinden, da der Anwalt von Titus,

*) Die Urkunde über Saskias Kleinodien Oud Holland III (1885) S. 89; über Hendrickies Besitz ebenda VIII (1890) S. 184.

Craeyers, sofort nach dem gerichtlichen Verkauf des Hauses Arrest für die Verkaufssumme angemeldet hatte. In den langen Rechtsstreitigkeiten darüber, in denen der Gläubiger hauptsächlich bemüht war, die thatsächliche Richtigkeit der Angaben über die Höhe von Saskias Erbteil zu bestreiten, sind zahlreiche Zeugen vernommen worden, um über das Vermögen und die Einnahmen Rembrandts in der Zeit seiner Ehe auszusagen, und damals wurden auch die für die Nachtwache porträtierten Herren vorgeladen, wovon früher (S. 219 f.) die Rede war. Die Sache kam erst 1665 zum Austrag, indem Titus seine fast 7000 fl. (ein kleiner Teil der angenommenen 20 000) zuerkannt wurden, der Gläubiger Rembrandts aber damit sein Darlehen vom Jahr 1653 im Betrag von 4200 fl. nicht nur samt den Zinsen völlig einbüßte, sondern auch in die Kosten des Appellationsverfahrens verurteilt wurde.

Wer bis hierher der Geschichte der finanziellen Nöte, die sich vom Beginn der vierziger Jahre an ohne Aufhören bis zu seinem Tod 1669 an Rembrandts Fersen heften, mit der Aufmerksamkeit gefolgt ist, die die Person des Künstlers rechtfertigt, wird zwar begreifen, daß der Anwalt des Titus alles that, um für den Sohn, dessen mütterliches Vermögen der Vater großenteils durchgebracht hatte, zu retten, was möglich war; aber er wird verwundert sein, daß gar kein Wille vorhanden war, aus den Mitteln, die Rembrandts fortdauernder ungeheuerer Fleiß zu gewinnen in der Lage war, Genugthuung zu leisten. Hierauf wird das Folgende das nötige Licht werfen.

Schon ehe Rembrandt in Konkurs geriet, war es vorgekommen, daß Kunsthändler aus seiner Notlage in der Art Nutzen zu ziehen gedachten, daß sie ihm einen Vorschuß anboten, zu dessen Sicherung er sich verpflichten sollte, eigene oder fremde Gemälde zu verpfänden oder auch gewisse Bestellungen umsonst zu übernehmen. Ein gewisser van Kattenburch machte einen solchen Vertrag mit Rembrandt, worin vorkam, daß er das Porträt des Bruders dieses Kattenburch radieren solle. Hierzu muß, so hart es klingt, angemerkt werden, daß eine ganze Anzahl der herrlichsten Bildnisse dieser Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach die nämliche Veranlassung hatten. Das wunderwürdige Bildniß des alten Haaring, das Rembrandt samt dem

des Sohnes radiert hat, stellt den Mann dar, der im Gasthaus zur Kaiserkrone seine Sammlungen versteigert hat; die beiden Kunstblätter haben also vielleicht eine Schuldforderung kompensieren müssen. Es ist nicht unmöglich, daß jenes Wunder von Poesie, das vielleicht schönste Porträt der Welt, das des Jan Six, in ähnlicher Weise als Ersatz für einen Geldvorschuß zustande gekommen ist. Ist es nicht ein unsägliches Glück, daß Künstler Künstler genug sind, um ganz in ihrem Gegenstand aufzugehen? Welche Geschichten würden sonst manche Kunstwerke erzählen können! Der ungeheueren Gefahr, von Kunsthändlern abhängig und der Sklave ihrer Vorschüsse zu werden, ist Rembrandt damals glücklich entgangen; er hat sich rechtzeitig aus dieser Schlinge zu ziehen gewußt. Aus wiederholten Aeußerungen Houbrakens ist deutlich zu sehen, daß das Los, für Kunsthändler arbeiten zu müssen, zu jener Zeit unter den Malern als das schlimmste galt. In Italien nannte man es: auf der Galeere sitzen. Von der großen Wichtigkeit und Macht der Kunsthändler, die den Verkehr zwischen den Künstlern und dem Publikum beherrschten, war schon gelegentlich die Rede (S. 362); die Maler waren von ihrem Standpunkt nicht gut auf sie zu sprechen und hielten sie für Halsabschneider; Houbraken macht es Vergnügen zu erzählen, wie solche Händler junge Maler im Sold hatten, um Bilder zu kopieren, die, wenn der richtige Gimpel sich fand, als echte Originalwerke verkauft wurden. Rembrandt, der von seiner Sammlererfahrung her den Kunsthandel von Amsterdam zweifellos aufs genaueste kannte, hat Zweien aus diesem Geschäftszweig durch seine Kunst zur Unsterblichkeit verholfen. Es sind die Kunsthändler Clement de Jonghe und Francen, von denen der erstere Kupferstecher war, und der letztgenannte, seinem Hauptberuf nach Apotheker, besonders häufig in den Rembrandtakten vorkommt*). (Ihre Bildnisse Abbildungen Nr. 56 und 126.) Von der Verwertung der Kunstwerke hatte Rembrandt die nur zu begründete stolze Meinung, daß die Kunst viel zu schlecht bezahlt werde, und dies war psychologisch die Ursache, daß er mit gutem Beispiel voranging, die Preise in die Höhe

*) de Vries in Oud Holland I (1883) S. 252.

zu treiben, was nun freilich als ein halbnärrisches Verfahren zu seinem Unglück gedieh.

Jenes erwähnte Geschäft mit Kattenburch, die ausgebreitete Erfahrung Rembrandts in diesem Fach und vor allem die Notwendigkeit, nach dem Verlust des Vermögens irgend eine Grundlage des Lebens und Verdienens zu gewinnen, der Gefahr aber zu begegnen, daß nicht jedes Stück neuerworbenen Geldes von den Gläubigern beschlagnahmt werde, — alle diese Ideen und Erwägungen mögen zusammengewirkt haben, diejenige Umbildung und Neuorganisation des Rembrandtischen Haushaltes hervorzubringen, von der wir jetzt zu sprechen haben.

Zwei Gesichtspunkte beherrschten die Anordnung, die nun beliebt wurde. Der erste war, dem Künstler alle geschäftlichen Sorgen abzunehmen, vielleicht auch, seine geschäftliche Aktionsfreiheit zu beschränken; der zweite, seine ungebrochene Kraft und Leistungsfähigkeit zur Grundlage des Geschäfts zu machen, von dem die Familie leben könnte. Noch in den Unglückstagen von 1658, da das ganze Vermögen liquidiert wurde und nach der Bezahlung der Schulden nichts als Schulden übrig blieben*), hatten Hendrickie und der eben erwachsene Titus einen Kunsthandel angefangen. Im dritten Jahre darauf wurde zwischen beiden ein regelrechter Geschäftsvertrag gemacht. Alles, was an Vermögen da ist, der ganze Hausrat wird Geschäftskapital; auch die Kunstwerke gehören dazu. Gegenstand des Geschäfts soll Kunst- und Antiquitätenhandel sein. An Gewinn wie Verlust sind die zwei Kontrahenten hälftig beteiligt. Der Vertrag soll bis zu Rembrandts Tod und sechs Jahre darüber in Kraft sein. Rembrandt ist nicht Teilhaber des Geschäfts, sondern Gehülfe. Sein Lebensunterhalt und seine Wohnung sind Geschäftsspesen; Miete und Pension bezahlt er nicht in Geld, sondern in Kunstwerken. Der Sinn dieser Bestimmungen ist durchsichtig genug. Rembrandt bleibt in Insolvenz; er ist bei dem Geschäft, das seine Familie betreibt,

---

*) Sogar die Hotelrechnung in der Kaiserkrone im Betrag von 130 fl. ist erst nach über zwei Jahren beglichen worden. Vosmaer p. 446.

angestellt; den Forderungen der Gläubiger kann er die Thatsache entgegensetzen, daß er nichts besitzt und nichts zahlen kann. Durch die zehn letzten Jahre seines Lebens wird nun dieser Standpunkt festgehalten. Macht er einen Vertrag, so verbürgt sich sein Sohn für ihn. Einmal kam der Glücksfall einer Erbschaft, indem der Nachlaß eines verstorbenen Leydener Verwandten an ihn fiel: die 882 fl. dieser Erbschaft wurden formell auf Titus übertragen. Die Rechtslage erfährt endlich bei seinem Sterben eine jeden Zweifel ausschließende Beleuchtung. Titus war schon tot. Die Anverwandten seiner Wittwe, die vermutlich im Geschäft an seine Stelle getreten war, und der Vormund der Tochter Rembrandts und der inzwischen verstorbenen Hendrickie, Kornelia, lassen den Notar und seine Gehülfen kommen und sofort — noch war der Künstler nicht beigesetzt, was den 8. Oktober 1669 geschah — Inventar aufnehmen. Man ersieht aus dem Verzeichniß, daß es ein nicht unansehnlicher Hausrat war; auch eine Bibel kommt vor, nachdem die alte, in der Rembrandt so viel gelesen, 1658 mitversteigert worden war. Drei Zimmer, deren Inhalt nicht spezifiziert wird, sind voll von Malereien, Zeichnungen, Raritäten und Antiquitäten. Es war also wieder eine Sammlung da, von der Rembrandt auch im letzten Jahrzehnt seines Lebens den Genuß gehabt hatte. Aber von allem gehörte ihm nichts, und der Notar konstatierte, daß nur seine Kleider, die Leibwäsche und sein Malgerät sein Eigentum gewesen seien. Titus' Wittwe und Korneliens Vormund erklärten zu Protokoll, daß sie sich über den Antritt der Erbschaft Rembrandts die Entscheidung vorbehielten, d. h. sie lehnten die Verpflichtung, seine Schulden zu bezahlen, ab.

In diesen Dingen ist ja wohl eine freundliche Seite. Dieselbe Hingebung, die Saskia ihrem Mann bewiesen, als sie ihm voller Vertrauen freie Hand über ihr und ihres Kindes ganzes Vermögen gab, bewährten ihm Titus und Hendrickie. Beider Testamente sind vorhanden. Hendrickie hat ihr Töchterchen Kornelia, Titus seine Halbschwester (er war damals noch unverheiratet) als Erbin eingesetzt; doch soll der ganze Ertrag des Vermögens zu Rembrandts Alimentation dienen, ja ihm das Recht zustehen,

das Kapital anzugreifen. Auch soll das Vermögen in keiner Weise in Anspruch genommen werden können, um daraus Schulden, die Rembrandt gemacht hat oder noch machen wird, zu befriedigen. In der That vernehmen wir, daß in den letzten Jahren, da seit Titus' Heirat Rembrandt nach Hendrickiens Tod allein mit der Tochter an der Rosengracht hauste, der Haushalt aus dem Erbe des Kindes bestritten wurde. Nach Rembrandts Tod hat die Tochter geheiratet und ist mit ihrem Mann in die Kolonien, nach Batavia, gegangen.

So war nun der seltsame Zustand, daß Rembrandt wohl bis zuletzt thatsächlich mit seiner Kunst der Ernährer der Familie blieb, Rechtens aber in der Abhängigkeit von seinen Angehörigen lebte, die seine Kunst geschäftlich verwerteten und ihn speisten. Diese prekäre Existenz hilft doch das Dunkel erklären, das die mangelnde Ueberlieferung über die letzten Jahre des Künstlers breitet. Houbraken weiß, daß Rembrandt durch seinen Sohn Titus ein Radierblatt verkaufen ließ, „als wäre es für ihn zu gering“. Im übrigen liefen später unkontrollierbare Anekdoten um, wie die, daß Rembrandt, um die Preise seiner Radierungen höher zu treiben, sie in ganz Europa habe zusammenkaufen lassen; daß zu dem gleichen Zweck höchstmöglicher Verwertung Hendrickie den Künstler für eine Weile aus Amsterdam entfernt, darnach aber das Gerücht von seinem Tod ausgesprengt und Trauer angelegt habe, damit alle Kunstliebenden meinen sollten, nun sei die letzte Gelegenheit, Arbeiten von Rembrandt zu erwerben. Diese und ähnliche Erzählungen tragen den Karakter übelwollender Gesinnung auf der Stirn. Den wirklichen Sachverhalt, der uns erklärt, warum Titus und Hendrickie von der Ueberlieferung über den Kunsthandel des Rembrandtischen Hauses in den Vordergrund geschoben werden, haben uns erst die Urkunden enthüllt, aus denen die geschäftliche Form des Unternehmens klar wurde. Schließlich läßt der Kunsthandel, der für Rembrandt gegründet wurde, auch einigermaßen den Spott und die Ungunst der Ueberlieferung begreifen. Vielleicht entsprach das Urteil, das Houbraken über einen Delfter Kunstgenossen Namens Frits, der später das Malen aufgab und sich auf den

Kunsthandel verlegte, gefällt hat (II 347), der Mann sei dazu geeignet gewesen; denn dieser Handel brauche nicht so ehrlich wie ein anderes kaufmännisches Geschäft getrieben zu werden, der allgemeinen Ansicht und Geringschätzung.

Ueberblickt man die unglückliche Geschichte von Rembrandts äußerem Leben in der zweiten und größeren Hälfte dieser glänzenden künstlerischen Laufbahn und sucht man zu einem Urteil zu gelangen, so scheint sich Rembrandts Leben in die große Zahl der ungeregelten Künstlerexistenzen einzuordnen, über die Mander, Angel, Houbraken gleichmäßig klagen, und denen sie vergebens Moral predigen. Der dunkele Punkt von Rembrandts Leben wird wohl weniger in den ehelichen Unregelmäßigkeiten zu erkennen sein, da der Künstler sehr zurückgezogen haulte und wenig von sich reden machte, als in den Geschäftspraktiken, die ihn in einer Stadt, wo das Erwerbsleben alles beherrschte, und man sehr genau wußte, was fair und nicht fair ist, stark kompromittierten, wenn nicht gesellschaftlich unmöglich machten. Es wäre sonst nicht zu erklären, warum in Amsterdam, wo Konnexionen und Empfehlungen alles waren, wo Verwandtschaft, Freundschaft und Gunst jede Beförderung und Unterstützung zuwege brachten, Rembrandt sich in seinen Nöten so ganz und gar verlassen und hülflos fand.

Er hat drei Männer gemalt und unsterblich gemacht, die nachher Bürgermeister von Amsterdam wurden und immer schon durch ihre Beziehungen viel vermochten, Nikolas Tulp, Franz Banning Cocq und Jan Six. Tulp, der Doktor der Anatomie von 1632, hatte zwei Töchter. Die schöne Katharina aus seiner ersten Ehe wurde die Frau des Dr. Arnold Tholinx, dessen Bildniß Rembrandt radiert hat; die andere aus Tulps zweiter Ehe, Margarethe, heiratete Jan Six. Auch die Namen Bruyningh und Haaring, die in der Reihe der Rembrandtschen Bildnisse vorkommen, weisen auf Beamtenfamilien der städtischen Regierung. Sandrart sagt schon in den früheren Jahren über Rembrandt aus, daß er seine Beziehungen nicht auszunützen verstanden habe. Warum aber kam niemand von all

diesen einflußreichen und vermögenden Leuten von selbst, um einem Mann zu helfen, der bereits 1640 für einen der größten Maler des Jahrhunderts angesehen wurde? Statt dessen erfahren wir, daß Six, der einmal geholfen hat und eine Schuldforderung an Rembrandt hatte, diese Forderung nachher auf einen anderen übertrug (wir wissen nicht, ob mit Verlust verkaufte), also mit diesen Geschäften nichts mehr zu thun zu haben wünschte. Nachdem Rembrandt das Porträt von Six 1654 gemalt hatte, was vielleicht unter diesen Umständen nichts anderes als eine Schuldleistung bedeutete, scheint jede Berührung mit Six aufzuhören. Frau Six, geborene Tulp, ist 1656 von Govert Flinck gemalt worden.*) War das nun der Hochmut des neuen Patriziats gegenüber dem Pöbel des Artistenvolkes? Oder sprachen hier vielleicht Rücksichten auf einen mächtigen Mann in Amsterdam mit, wie es Kornelius Witsen, der eine der Gläubiger Rembrandts, war? Witsen war zwischen 1653 und 1667 viermal Bürgermeister; er ist nicht von Rembrandt, sondern von van der Helst als Hauptmann auf dem Schützenmahl von 1648 verewigt worden. Man hört ihn als einen geldgierigen und schikanösen Mann schildern**). Aber wenn man die Macht von Rembrandts Gläubigern und Feinden noch so hoch anschlägt, so reicht das doch nicht aus, um die Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit von Gönnern und Freunden zu erklären, und wir fürchten, daß der Abbruch dieser Beziehungen auf die geschäftlichen Gebahrungen des Künstlers zurückzuführen ist. Wir mögen milder denken und uns fragen, ob alles, was geschah, Rembrandt selbst zur Last zu legen ist, oder ob er unter irgend welchem Druck andere hat gewähren lassen müssen. Die Amsterdamer Gesellschaft wird aber diesen Unterschied nicht bedacht und gemacht haben.

In weiten Kreisen der Künstlerbiographen, ob es sich nun um bildende Kunst, Musik oder Litteratur handelt, ist die Meinung geläufig, der Künstler

*) Oud Holland XI (1893) 156. Ferner ebenda II (1884) 84 f. VIII (1890) 181 f.

**) So wenigstens Bontemantel II 495. Meyer hat in Oud Holland IV (1886) 230 Anm. 4 die Daten der glänzenden Laufbahn Witsens im städtischen Dienst zusammengestellt.

und der Mensch gingen gleichen Schrittes, und die oft vermißte Einheitlichkeit der Erscheinung herzustellen, also die Unvollkommenheiten des Menschlichen mit der Vollkommenheit der künstlerischen Leistung in Einklang zu bringen, die Ueberlieferung mehr zu korrigieren als von Entstellung zu befreien, kurz den Menschen zu retten, sei eine notwendige Aufgabe des Biographen. Liebe zum Helden, Rücksicht auf das Publikum, das nicht nur an Romane, sondern auch an andere litterarische Gattungen, die wie die Biographie halb künstlerisch, halb wissenschaftlich sind, seine bestimmten Forderungen stellt; schließlich das Wichtigste, ererbte falsche Vorstellungen beschwichtigen das wissenschaftliche Gewissen und machen viele Biographen zu Sklaven der übereinkömmlichen Fabel, daß der bedeutende Künstler in allen Fällen auch die menschliche und sittliche Größe besessen haben müsse. Es genügt nicht, gegen diese Meinung Verwahrung einzulegen und ihre Allgemeingültigkeit zu bestreiten. In der Litteratur- wie Kunstgeschichte beherrschen diese Vorstellungen (mit Ausnahmen) in so weitem Umfang Gedanken und Urteil, daß es angezeigt erscheint, die Wurzeln und Geschichte dieser Auffassung, wenn auch in Kürze, zu betrachten und zu prüfen.

Das Wesen des Genies ist in seiner heute geltenden Fassung und begrifflichen Definierung eine Eroberung und Entdeckung des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Das Jahrhundert des Verstandeshochmuts und Rationalismus in seiner Verachtung instinktiven Triebs, in seinem Unverständniß für historisches Wachsen und Werden, in seiner Ueberschätzung alles Konstruktiven und bewußt Geschaffenen hat jene Reaktion hervorgetrieben. Eigentlich kennt man nur noch aus Jean Paul die so ganz im Geist des früheren achtzehnten Jahrhunderts ausgesprochene Definition von Adelung, das Genie sei eine merkliche Stärke der unteren Seelenkräfte. „Wer sich ein Genie, bemerkt Jean Paul dazu*), auch ohne Verstand denken kann, der denkt es sich eben — ohne Verstand. Wie verteilen nicht Shakespeare, Schiller u. a.

*) Vorschule der Aesthetik, drittes Programm §. 11.

alle einzelnen Kräfte an einzelne Karaktere, und wie müssen sie nicht oft auf einer Seite witzig, scharfsinnig, verständig, vernunftend, feurig, gelehrt und alles sein! . . . Nur das einseitige Talent giebt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlag einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfensaite; eine und dieselbe spielet sich selber zu mannigfachem Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte."

Indem Jean Paul diese Wahrheit aussprach, fand er sich einer mehrfachen Opposition gegenüber, nicht nur dem Rationalismus, der das Unbewußte des Genies in Vergleichung mit der Verstandeshelle für eine niedere Seelenkraft erklärte, sondern auch eben den Kreisen, die Recht und Kraft des Genies verfochten und vertraten, den Stürmern und Drängern der siebenziger Jahre und der Kantischen Philosophie.

Es hing mit der Neuheit der Erkenntniß und mit der Entstehungsgeschichte des Geniebegriffs zusammen, daß das Genie vorwiegend einseitiger gefaßt wurde, als Jean Paul dies that. Man hat gefunden, daß bei uns in Deutschland Gellert der erste war, der im Widerstand gegen den Akademismus und dessen Predigt von der Alleingültigkeit der Regeln und Rezepte, gegen diese vorwiegend französischen Anschauungen, die bei uns pontifikal und starr Gottsched vertrat, die Schöpferkraft des Genies als der höchsten Erscheinung menschlichen Geistes verkündete. Ihm folgten Lessing, der den Begriff gegenüber toter Gelehrsamkeit am schärfsten formuliert hat, und Klopstock nach*). Die Genieperiode der siebenziger Jahre zeigt in der neuen Lehre und ihrer Bethätigung die Kampfstellung, aus der sie hervorgegangen ist, mit aller Deutlichkeit; sie ist nach ihrem Gegensatz orientiert. Gegenüber der Unterweisung und Lehrbarkeit handwerklicher Regel beruft man sich auf die freie Inspiration; der künstlichen Kunst stellt Herder das

*) Ueber die Geschichte des Geniebegriffs vgl. die lehrreichen Zusammenstellungen von Rudolf Hildebrand im Grimmschen Wörterbuch, besonders Sp. 3412 ff. Leider geben die Belege in der Hauptsache nur bis Goethe und Schiller.

halb unbewußt entstandene kunstlose Volkslied entgegen, von wo dann der Uebergang zu nationaler Empfindung sich fand. Der vermeintlichen Allgemeingültigkeit normaler Vernunftwahrheiten tritt das historische Recht und der historische Relativismus, dem Vernunftdogma allgemeiner Menschengleichheit das Selbstgefühl des Genies, das auf seine Ueberlegenheit pocht, gegenüber, ein Punkt, den später besonders Schopenhauer mit Vorliebe hervorgehoben hat, wenn er den gewöhnlichen Menschen die Fabrikware der Natur nennt oder die Unterschiede in den intellektuellen Fähigkeiten zwischen Mensch und Mensch so groß findet, daß die „zwischen einem König und einem Taglöhner dagegen gering erscheinen". Endlich erfindet sich die neue Lehre im Interesse ihrer Propaganda einen Kontrast und ein komisches Gegenbild im Begriff des Philisters, des Menschen, der, Sklave der Gewohnheit, nach Grundsätzen und Regeln und nach der Uhr lebt.

Die selbstverständlichen Uebertreibungen und der polemische Zug in dieser Bewegung von „Sturm und Drang" haben ihr allmählich Bundesgenossen entfremdet, die ihrem Wesen nach vieles mit ihr gemein hatten; die Mächtigsten von diesen waren Goethe und Kant.

Goethes Lebensgefühl und Geisteskraft war zu groß, um sich von einer Parole binden zu lassen, auch wenn er sie selbst mitgeschaffen hatte. In seiner Lebensbahn kam die Zeit, wo er den Gegenpol seiner Jugendempfindung berührte, wo er die Antike, wo er sogar die Franzosen als Hüter von Regel und Geschmack zu Hülfe rief, und das just in dem Augenblick, da die Romantik die Ideale seiner Jugend neuprägend in Mode brachte.

Kant vollends, den Schöpfer des philosophischen Idealismus, den Entdecker der Priorität des schaffenden Geistes, kann man nicht anders als in Kampfstellung gegen die die Tiefe des Geistes verkennende Oberflächlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts erwarten. Der Geniebegriff hätte eine beherrschende Stellung in seiner Aesthetik einnehmen können, da das interesselose auf sich selbst Ruhen des Kunstschönen die vollkommene Parallelvorstellung ist zu dem auf sich selbst ruhenden Moralbegriff der praktischen

Vernunft, welcher jede äußere Orientierung nach Gesichtspunkten der Nützlichkeit ausschließt. Hierzu aber hat es teils das Erbstück von Rationalismus, das in Kant lebendig war, teils der Aerger über die „Geniemänner und Genieaffen" der Sturm- und Dranglitteratur, teils auch Kants völlige Unkenntniß großer Kunst nicht kommen lassen. Kant beschränkt den Geniebegriff thatsächlich auf die künstlerische Produktion; indem er seine Eigentümlichkeit in das Unbewußte der Eingebung und in das Methodenlose verlegt, gelangt er dazu, das Nachdenken als dem Wesen des Genius widersprechend zu bezeichnen und also das Vorhandensein von wissenschaftlichem Genie zu leugnen*). Ja selbst in dieser Begrenzung hat Kant den Anteil des Genies am Kunstwerk noch weiter eingeengt und, fast als hätte er die technische Impotenz der deutschen Kunst der folgenden Jahrzehnte geahnt, das Regelrechte und die mechanische Seite in der Entstehung des Kunstwerks voll schroffer Polemik gegen die Ungründlichkeit der modischen Jugend hervorgehoben.

Einseitig, wie der Geniebegriff von den Stürmern und Drängern der siebenziger Jahre als Parole gegen den Rationalismus gefaßt war, setzte er sich, unbekümmert um Abfall und Kritik, fest. So übernahm ihn mit dem übrigen Erbteil der Genieperiode ihr rechtmäßiger Erbe, die deutsche Romantik der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Die Erkenntniß des Genius wird Mittelpunkt einer neuen Kunstbetrachtung, die nun über den rationellen Eklektizismus von Raphael Mengs und über die Geniekonstruktion von Reynolds, der die Kunst lernen und lehren zu können vermeint hatte, völlig Herr wird. Das schönste Denkmal der neugewonnenen Anschauung und zugleich eines der dauernd wertvollsten Erzeugnisse der romantischen Litteratur sind die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, die, ohne Autornamen herausgegeben, den frühver-

*) Hierin trennt sich Kant von dem Engländer Gerard, der in seinem essay on genius 1774 (alsbald ins Deutsche übersetzt) sich auf Newton berufen hatte. Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft, 1901.

blichenen Wackenroder zum Verfasser hatten. Das Büchlein enthält einige aus Vasari geschöpfte Künstlerbiographien, mit allerhand merkwürdigen Betrachtungen durchflochten in einem Stil, der wirklich aus dem Herzen kommt und seltsam ergreift. Der Künstlergenius erscheint hier, wie es auch Schiller verkündet hat, als mit dem höchsten Beruf betraut, nicht um wie die Virtuosen des achtzehnten Jahrhunderts vornehmen Herren, sondern in heiliger Andacht Gott zu dienen. Auf zwei Wegen öffnet sich uns das Unsichtbare. Wie die Gottheit durch die Natur in abgebrochenen Orakelsprüchen zu uns redet, so die Künstler durch ihre Werke. Sie müssen aus dem Tiefsten geschöpft sein. „Ihr mit Eueren Systemen zwingt den Menschen, nach Regeln zu fühlen und fühlt selbst nicht!" Und doch ist die Empfindung gegenüber allem verstandesmäßig Meßbarem und Uebertragbarem der Ursprung des Kunstwerks. Von Leonardo, der ein Schüler des Verrocchio gewesen, findet man hervorgehoben, wie bald er den Lehrer übertroffen, „ein Beweis, daß die Kunst sich eigentlich nicht lernt und nicht gelehrt wird, sondern daß ihr Strom, wenn er nur auf eine kurze Strecke geführt und gerichtet ist, unbeherrscht aus eigener Seele quillt". Am Schluß der Herzensergießungen steht die Seelengeschichte eines Musikers, Joseph Berglinger. Es ist ein Mensch, dessen Inneres ganz Musik ist, und den der Vater eine „nützliche" Wissenschaft lernen lassen will. Aber den Gegensatz seines Schwebens in der Kunst hoch über dem gemeinen Elend und dem „Schlamm" des Lebens empfindet er so brennend, daß er in die Stadt entflieht, um sich der Musik widmen zu dürfen. Nun kommen die Lehrjahre! Welche Enttäuschungen für ihn, zu erfahren, daß „alle Melodien, und hatten sie die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen erzeugt, sich auf ein einziges, zwingendes mathematisches Gesetz gründeten! Daß ich statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstand ein regelrechtes Ding herauszubringen, ehe ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben!" Typischer und offener ist die Empfindensweise des roman-

tischen Genies, ihre Abneigung gegen alles Handwerkliche und Verstandesmäßige selten ausgesprochen worden. Es sind Gesinnungen und Meinungen, die dann immerfort und fast mit den gleichen Worten wiederholt und ausgedrückt worden sind. Schopenhauer, ein Romantiker von Kopf bis zu Fuß, meint in der Abneigung gegen Mathematik fast ein Kriterium des Genius zu finden. Wie das Unbewußte und Originale, das Naive, die Vorherrschaft von Empfindung und Gefühl im Genie mit Reflexion und Verstandesklarheit zusammen möglich sei, wurde eines der großen Probleme: thatsächlich sind doch die Brüder Schlegel in der Handhabung von Kritik und Analyse Meister gewesen; sie haben Muster schöpferisch nachfühlender Kritik gegeben, und in der Sonderart dieser Kritik gegenüber der gewöhnlichen mögen sie ihre Theorie vom Genie letztlich auch auf sich selbst anwendbar gefunden haben. Der Grundartikel ihres Glaubens blieb doch der von der Hoheit des unbewußt schaffenden Genies, wie denn Friedrich Schlegel sagte: „Künstlerische Naturen glauben an den heiligen Geist und was dem anhängt, Offenbarungen, Eingebungen u. s. w., an sonst aber niemanden.“*). Das Geheimniß dieser Lehre und Weltanschauung hat am furchtlosesten und zugleich anmutigsten eine Frau enthüllt, in der die Romantik innerste Natur war, Karoline Schlegel, die spätere Frau Schellings. In dem Kult Goethes und in der Herabsetzung Schillers findet diese Auffassung ihr sprechendstes Symptom. Als Wallensteins Lager zuerst aufgeführt wurde, war man in Jena, dem damaligen Hauptquartier der Romantik, voller Verwunderung über dieses lebendige Stück in Hans Sachsens Manier. Karoline berichtet darüber an ihren Schwager: „Schiller hat doch in Jahren zustande gebracht, was Goethe vielleicht, die Studien abgerechnet, in einem Nachmittag hätte geschrieben, und das will viel sagen.“ Als ein halbes Jahr später Wallensteins Tod die erste Aufführung in Weimar erlebte, war Karoline sehr unzufrieden: „Die mannigfache Absicht, die Berechnungen, welche hindurchschimmern! Es ist eben ein Werk *der Kunst allein, ohne Instinkt.*

*) Sulger-Gebing, Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältniß zur bildenden Kunst, S. 35.

Ich kann Dir gar nicht sagen, wie dagegen das Ende Shakespearescher Trauerspiele, auch seiner politischen, das Herz erfüllen und bewegen." Das höchste Lob, das sie findet, ist, Schiller sei im Wallenstein „goethesker" wie jemals*).

In diesen Ideen erscheint der Triumph der neuen Lehre über den Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts als ein vollständiger. Auch ist sie in dieser Fassung populär geworden und hat die allgemeine Vorstellung von „genialem Wesen" bestimmt, worin die gemeine Meinung zur Stunde das Improvisiert-Mühelose, das Inspiriert-Unbewußte und Launisch-Originale zu erblicken liebt. Faulheit ist eine echt romantische Eigenschaft. Die starke Einseitigkeit des so gefaßten Geniebegriffs erhellt am schlagendsten, wenn man ihn auf Rembrandt anzuwenden versucht. Die rastlose Beobachterarbeit, der ausdauernde Arbeitsfleiß, die Leidenschaft für die handwerklichen und technischen Probleme, die Umständlichkeit seines Verfahrens sind fast das Gegenteil jener romantischen Postulate. In den mannigfaltigen Zuständen, durch die seine Radierungen hindurchgegangen sind, in den verschiedenen Etats der Nachtwache, die wir zu rekonstruieren versucht haben, zeigt sich eine so grüblerische Ueberlegung, daß die starke Dosis Kunstverstand, die neben dem Genius in engerem Sinn sich geltend macht, jedem auffallen wird. Während nach romantischer Lehre die Jugend als die Zeit ungebändigter Triebe und unbewußt wirkender Kraft die eigentliche Geniephase ist, wofür man die vollendeten Frühwerke von Goethe, Schiller, Schopenhauer, Schubert anführen kann, fängt Rembrandt mit tüftelnden Versuchen und Miniaturen an und bewegt sich lange Jahre zwischen den Extremen subtiler Harmonien und dämonisch leidenschaftlicher Besessenheit, um darnach endlich seinen Genius zur ganzen Freiheit und Tiefe seines Gehaltes sich entfalten zu lassen. Erwägt man weiter, daß etwa bei Goethe das Wachs-

---

*) Karoline, herausgegeben von Georg Waitz I 217 f. 253. Das letzte Zitat ist aus einem Brief an Novalis und steht in dem kleinen Nachtrag, den Waitz 1882 gab, Karoline und ihre Freunde, S. 45.

tum über die sogenannte Genieperiode hinaus als eine Berührung und Ausgleichung zwischen unbewußten Kräften und zügelnder Vernunft und Lebenserfahrung sich kundgiebt, so wäre das Problem einer Entwickelung des Genius wahrscheinlich in der Verwandlung dumpfer Natur in künstlerischen Karakter zu suchen.

Eben der Karakter ist es nun, das Plus, das aus der Reflexion und Auseinandersetzung zwischen Ich und Nicht-Ich zur Natur hinzukommt, die Anerkennung der Welt und ihrer Rückwirkung, was der romantischen Definition und Praxis des Genius mangelt. Sie hält daran fest, daß gegenüber der Schöpfermacht des Ich der Welt keine selbständige Bedeutung zukomme, daß die Welt entweder in Poesie aufgelöst werden müsse oder nicht wert sei, zu sein. Die Goetheisch-Mephistophelische Weisheit

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten!

hat sie nicht lernen wollen. Der verächtliche Ausdruck von der erbärmlichen Prosa des Lebens, der Haß gegen alles Geschäftliche und Berufliche, das seinen Stoff aus der Welt nimmt, begleitet diese Lehre. Sie hat ihren stärksten Ausdruck in der Ansicht Schopenhauers gefunden, daß das Genie notwendig unpraktisch sein müsse, und daß für einen praktischen Beruf Genie die schlechteste Ausstattung, ja ein Hinderniß sei. Daher zuerkennt Schopenhauer auch den großen Staatsmännern nur eine relative Stärke des Intellekts und kommt zu dem ungeheuerlichen Urteil, daß große Minister zu allen Zeiten auftreten, während große Dichter und Philosophen Jahrhunderte auf sich warten lassen. Zu dieser einseitigen Auffassung des Geniebegriffs und zu solchen handgreiflichen Verirrungen ist Schopenhauer durch sein System verführt worden, welches das unpraktische Wesen des Genies mit seiner Willens- und Weltverneinung als Schlußstein forderte. Die Bausteine zu diesem Luftschloß seines Genius hat die Romantik geliefert.

Hier scheint denn doch aus der Not eine Art Tugend gemacht. Aus der Leidenschaftlichkeit der romantischen Natur, aus der jünglinghaften Un-

fertigkeit und Schwäche ihres Karakters entsteht die Lehre, das Mißverhältniß zur Welt sei ein notwendiges, ein gegenseitiges Sichnichtverstehen, Mißerfolg und Unglück seien die Kennzeichen und Begleiterscheinungen des Genies.

Indem die Welt subjektiviert, man kann auch sagen: ästhetisiert, darüber hinaus aber als Realität geleugnet wird, wächst sich das Postulat des Unbewußten im Kunstschaffen zu dem des Unbewußt-Impulsiven auch im Handeln aus. Der Mensch empfindet sein Leben als Kunstwerk, und nun entschwindet gegenüber dem Naturalismus des Handelns der ethische Gesichtspunkt völlig. Als der junge Novalis als Student, ein schlanker Mensch mit schwarzen Augen voll Feuer, nach Leipzig zu Friedrich Schlegel kam, trug er ihm einen der ersten Abende in leidenschaftlicher Beredsamkeit — denn er redete dreimal mehr und dreimal schneller als die anderen — vor, es sei gar nichts Böses in der Welt, und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter*). Hier ist die Wurzel jener romantischen Gewissenlosigkeit, die jedes Erlebniß nur als Experiment und Material künstlerischer Beobachtung wertet und jeden anderen, vor allem den sittlichen Maßstab verliert. Das Leben sollte eine rein ästhetische Aufgabe, die Welt ein künstlerisches Jagdgebiet sein. Kann die Kunst als ein Eingegebenes und unbewußt Geschaffenes nicht unsittlich sein, und gilt es, das Leben unter den gleichen ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten und zu leben wie die Kunst, so muß auch für das Leben der Paradieseszustand der unbewußten Kunst gewonnen, Natur allein für ehrwürdig, Gesundheit allein für liebenswürdig erklärt, in den Stand der Unschuld, in den Schoß der Natur zurückgestrebt werden**).

Diese in sich zusammenhängende Doppelwendung, die der Freiheit des Genius gegen Regeln und Zwang, die des Individuums gegen Sitte und

*) Heilborn, Novalis 39. Ueber den „romantischen Karakter“ vgl. das sehr persönliche, aber in diesen Grenzen überaus feine Buch von Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, 119—153.

**) Ueber den durchgehenden Parallelismus der ethischen und poetischen Doktrin Haym, Romantische Schule, S. 508 ff.

Gesetz, wurzelt tief in gewissen Unterströmungen des achtzehnten Jahrhunderts. Ihre Einheit im Kampfruf gegen übereinkömmliche Bindung, im Preis des Gefühls und der Natur ist unverkennbar. Ist die Genielehre längst in Ansätzen in der englischen und französischen Litteratur vorhanden, so auch die Verkündigung der entsprechenden Lebenspraxis des Naturalismus. Der 1733 erschienene Roman des Abbé Prévost, Manon Lescaut, enthält dafür nicht nur das Programm, sondern den vollkommenen Typus. Es ist die Geschichte der Leidenschaft eines jungen Mannes, des Chevalier des Grieux, für eine junge Person, der zuliebe er Familie und Gesellschaft, Ehre, Moral und Recht, alles vergißt, um ihr — einerlei ob sie dessen würdig ist oder nicht — bis zum Tod treu zu bleiben. Der Verfasser hatte im Vorwort bemerkt, das Buch solle ein schreckliches Beispiel von der Gewalt der Leidenschaften geben. Ein Kenner der Menschen (Maupassant) hat den Roman so karakterisiert: Manon ist ein Tier mit allen Instinkten der List, und der Held, des Grieux, weiß nichts von dem, was er thut. Er handelt in solcher Unschuld, daß wir fast selbst die naive Ruchlosigkeit seines Thuns übersehen. Durch die bloße Berührung mit der demoralisierenden Natur dieser Frauenseele wird er in der Unbewußtheit Genosse dieser Unbewußten*)". Siegesgewiß und völlig fertig treten die Mächte unbewußter Natur und widerstandsunfähiger Leidenschaft als ein Element des revolutionären Vulkanismus der Ordnung von Vernunft und Sitte entgegen. Rousseau und Diderot antworten die jungen deutschen Stürmer und Dränger, und Goethes Werther wird der klassische Ausdruck dieser jugendlich kopflosen, unüberwindlichen Leidenschaft; Weislingen im Götz von Berlichingen ist sein Bruder. Erscheint nun hier die Leidenschaft vorwiegend als Schwäche noch nicht gewonnener Lebenssicherheit, als Krankheit der Jugend, als Mangel an Vernunft und Karakter, so wird sie von Goethe selbst später gleichsam legitimiert und mit dem Schein der Notwendigkeit bekleidet. Diesen Schritt thun

*) Als Mérimées Carmen erschien, die nachmals durch die Oper so populär geworden ist, sagte Sainte-Beuve, das sei nur eine Neuausgabe von Manon Lescaut.

die Wahlverwandtschaften. Hier findet sich — vielleicht der Reiz eines Problems — der ethische Standpunkt verlassen; die menschlichen Beziehungen werden in die furchtbare Mechanik des Naturgesetzes, in die Bedingungen der Anziehung und Abstoßung eingereiht. Je mehr dann die Naturwissenschaften in den Vordergrund traten, naturwissenschaftliches Denken sich verbreitete und übergriff, Einflüsse anderer Art die ganze Richtung steigerten, wuchsen Goethes Wahlverwandtschaften weit über den Sinn, den ihr Urheber hineingelegt hatte, zu einer beherrschenden und Richtung weisenden Stellung empor. Ein unendlich großer Teil von dem, was später gekommen ist, ist durch dieses Werk vorweg genommen worden. Der Zusammenhang des Naturalismus mit der Romantik ist hier mit Händen zu greifen.

Indessen aber Goethe in einsamer Größe aus der Erforschung des Naturganzen, seiner Gesetzlichkeit und seiner streng begrenzenden Ordnung sich die Lehre zog, daß der individuelle Drang nach grenzenloser Entfaltung sich an einer bestimmten Stelle auf einen praktischen Beruf zurückziehen und „entsagen“ müsse, ging die Romantik über Goethes stille und ausgesprochene Meinung hinweg ihren Gang. Es lag in der revolutionären Art ihres Idealismus, Freiheit nur als Willkür zu verstehen. Gewohnt, obzwar selbst nur schwache Künstler, das Leben lediglich aus künstlerischen Gesichtspunkten anzusehen, haben die Romantiker das Alleinrecht des unbewußten Triebs und der Leidenschaft nicht nur aus Unfähigkeit des Widerstandes, sondern auch aus Lust am originellen Andersseinwollen verkündet; aus Nichtkönnen und Nichtwollen ließen sie der Leidenschaft die Zügel, um zu erleben und „romantisch“ zu erleben und haben als Ergänzung ihrer Künstleranschauung die „Künstlermoral“ erfunden. Und so ist zu sagen, daß das zynische Verlangen der Romantik im letzten Grund mit ihren edelsten Bestrebungen eng zusammenhing. Dies zeigt sich darin, daß derselbe Gedanke, der hier die zynische Wendung genommen hat, bei anderen ebenso leicht einer überidealistischen Wendung fähig war. Mit dieser Thatsache hängt der Irrtum im Geniebegriff zusammen, den wir bekämpfen. So wie auf der einen Seite die Lehre vom freien Ausleben des Genius in der Konsequenz ihrer

Gedanken und in ihrer Anwendung auf das Leben in Frechheit umschlägt, so erscheint auf der anderen Seite die hohe sittliche Forderung, daß das, was von der Kunst in Augenblicken höchster Begeisterung geschaut und empfunden werde, auch darüber hinaus geglaubt und gelebt werden müsse. In diesem Sinn sagen Wackenroders Herzensergießungen von den alten Meistern, daß, solange sie lebten, ein himmlisches Feuer in ihnen gebrannt habe. Sitten und Karakter seien mit ihren Bildern eins gewesen; Gottesfurcht habe sie beseelt, und so sei, ein Bild zu schaffen, ja auch nur, es zu verstehen, nur dem möglich, der daran glaube. Dies ist dann in den Kreisen der nazarenischen Schule eine Grundanschauung geworden; sie war Ursache, daß ein und der andere der norddeutschen Romantiker, die die religiöse Malerei übten, zum Katholizismus hinübertrat*).

Hier glauben wir nun die Stelle aufgegraben zu haben, an der die Wurzel jener weitverbreiteten Vorstellung ruht, nach der menschliche und künstlerische Größe sich decken, und ein solches Parallelverhältniß, welches zumal bei Künstlern mittlerer Größe häufig sein mag, nicht nur als ein Postulat, sondern als eine angebliche Normalthatsache betrachtet wird. Jene Identität von Leben und Kunst ist in alle Wege möglich; wir müssen Gott danken, daß es Menschen giebt und gegeben hat, deren Leben ein eben so großes sittliches, religiöses oder künstlerisches Kunstwerk gewesen sein mag wie ihre Werke oder ihre Lehre; daß das aber die Regel sei, ist ein ganz ungeheurer Irrtum.

Die Kunst- und Litteraturgeschichte ist besonders reich an Disharmonien dieser Ordnung, wie wir vermuten, weil die unverhältnißmäßige Ausbildung und Anspannung einzelner Organe so sehr das übliche Maß überschreitet, daß die anderen Lebensfunktionen damit nicht Schritt zu halten vermögen, und der Mangel an Gleichgewicht ein konstitutioneller ist. Geschichtschreiber und Kritiker, die, von jener Lehre beherrscht, Kunst- und Künstlergeschichte

*) Ueber die Wahrscheinlichkeit, daß die einschlägigen Stellen bei Wackenroder von Tieck herrühren, vgl. Haym, Romantische Schule, S. 128.

beurteilt haben, sind deshalb in die stärksten Konflikte geraten. Rumohr, dessen Anschauungen unmittelbar aus den romantischen und nazarenischen Kreisen ihre Wurzel ziehen, hat z. B. Giotto gehaßt, weil die italienischen Novellisten von ihm Aeußerungen berichten, die beweisen sollen, wie wenig religiös der Meister religiöser Malerei im wirklichen Leben empfunden habe*). Und so scheinen vom Boden dieser Vorstellungen aus nur zwei Wege möglich. Wo jene angenommene Ebenbürtigkeit zwischen der Kunst und dem menschlichen Karakter des Künstlers vermißt wird, fühlt sich der Kritiker und Biograph jener Schule versucht, entweder die Ueberlieferung als verleumderisch anzuzweifeln, zurechtzurücken und zu „idealisieren", um das menschliche Bild des Künstlers zu retten, oder aber seine Werke herabzuziehen, ihre angebliche Ueberschätzung auf das nun entdeckte richtige Maß zurückzuführen und so das postulierte Normalverhältniß zwischen Künstler und Kunstwerk zu gewinnen, wonach einer des anderen wert, und einem gemeinen Menschen nur eine gemeine Kunst zuzutrauen sei. Für diese beiden Möglichkeiten, dem Konflikt zu entgehen, sind die Versuche und Belege mit Händen zu greifen.

---

*) Ueber Rumohr und Giotto vgl. Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte S. 58 ff. Andere Beispiele bei E. Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, 1900, S. 89—112, wo einiges wenigstens sehr richtig beobachtet ist. Gegen Rumohr gerichtet ist eine Anmerkung Jakob Burckhardts im Cicerone bei Anlaß Peruginos. Da sie immer noch nicht beherzigt wird, kann es nicht schaden, sie hier zu wiederholen. „Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgiebt trotz des Schriftröllchens Timete Deum auf seinem Porträt, hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen, und sie könnten ganz wahr und groß sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nötigung bestimmen müssen. Ueber die ‚Gesinnung' des Künstlers und Dichters kursieren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, daß derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werk möglichst vollständige Programme seines individuellen Daseins und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nötig als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werk die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen, religiösen, sittlichen und politischen Ueberzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hie und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen."

In der That ist aber der Konflikt kein notwendiger, sondern er entsteht lediglich durch die falschen Voraussetzungen und Ausgangspunkte jener Lehre. Ungern vielleicht mag die Wissenschaft an diese Wahrheit rühren; denn sie könnte durch ihre Erkenntniß einem der widerwärtigsten menschlichen Triebe, dem „demokratischen Neid", Nahrung geben, der gern das Große herabzieht, und, wenn das Werk den Meister lobt, wenigstens am Menschen sich schadlos halten möchte. Doch können uns, die Wahrheit auszusprechen, Befürchtungen nicht aufhalten, daß Uebelwollende sie mißverstehen oder mißbrauchen.

Goethe hat im Tasso das Bild eines Dichtergenius geschaffen, der von allen bewundert eben im Begriff ist, zur Dichterkrönung auf das Kapitol emporzusteigen, als seine menschliche Natur ihn in fast unerträgliches Leid verstrickt. Es ist nicht das „Märtyrertum des Genies" inmitten einer feindlichen und verfolgungsgewohnten Welt, sondern die Unerfahrenheit und Unreife und Schwäche des Menschen, der in allen menschlichen Beziehungen von seinem Gott und seinem Genius verlassen ist, welche diese qualvollen Konflikte herbeiführt. Es ist eine Seelenbeichte aus dem Werdegang des Künstlers, einzig in ihrer Art. Wer sich durch die Politur der Oberfläche, durch den antikisierenden Fluß in Gedankenentwickelung und Vers nicht täuschen läßt, sondern auf den erregten Sturz und Braus des Stroms der Empfindung hört, wird mit einem Grauen innerer Erschütterung gewahren, daß Goethes Tasso ganz und gar mit Herzblut geschrieben ist und in der Qual des eigensten, alpdruckartigen Erlebnisses den Werther weit hinter sich läßt. Es ist das persönlichste und innerlichste Werk Goethes. Nie hat er wieder die „eigenen Kohlen" so sehen lassen, aus denen die reine Flamme seiner Poesie emporsteigt; nie hat er uns so, ihm ins Herz zu blicken vergönnt, nie die Qual des Mißverhältnisses zwischen Mensch und Genius so aufgedeckt. Wäre es nun wirklich, daß er eine schöne Legende zerstört, daß er das Ansehen des Genius geschmälert, daß er „am Dichter Verrat begangen"

habe (dies ist das Urteil eines liebenswerten Mannes, Franz Liszt)? Der Tasso Goethes ist von einer erhabenen, jede menschliche Rücksicht bei Seite setzenden Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit; er ist eines der größten Dokumente für die zeitweise eintretende oder dauernd sich ausprägende Möglichkeit völliger Disharmonie zwischen der inneren Welt des Genies und dem Leben.

Soll man es nun beklagen, daß Rembrandt als Mensch nicht vollkommener war, daß die urkundlichen Beweise nicht derart sind, ein fleckenloses und anziehendes Bild seiner menschlichen Persönlichkeit zu gewähren? Es darf uns nicht einfallen, etwas verschweigen oder beschönigen zu wollen. Die Natur weiß, was sie thut, indem sie hier verschwendet und dort kargt, mit der einen Hand segnet und mit der anderen straft. Sie erreicht ihre Zwecke, und das Werkzeug ist ihr gleichgültig. Der Glanz und Segen, der von Rembrandts Kunst ausgeht, hat eine Glut und Strahlkraft, in der die Schlacken von Rembrandts irdischer Existenz verzehrt werden und verschwinden.

Wie ist es nach alledem mit dem Rätsel der irdischen Erscheinung des Genies? Denn selbst, wo die bisher besprochenen Disharmonien von einer mächtigen Einheit bewältigt werden, wo jene Kluft geschlossen ist, wo Leben und Kunst, Leben und Lehre, Empfinden und Handeln ein und dasselbe sind, bleibt ein Rätsel und ein Unerforschliches übrig. Ist das Genie vielleicht der Vorstellung ähnlich, die die Naturvölker und die Völker der alten Zivilisation vom Wesen der Seele hatten, daß sie nämlich in dem lebendigen Menschen als ein fremder Gast, als ein Doppelgänger und anderes Ich, wie der Genius der Römer, das Ka der Aegypter wohne?*) Bei Schopenhauer, dem wohl auffallen mußte, wie in den großen Zwischenräumen, da

*) Erwin Rohde, Psyche, das erste Kapitel über den Seelenglauben bei Homer.

die Anspannung nachläßt, geniale Individuen, sowohl in Hinsicht auf Vorzüge als auf Mängel den gewöhnlichen Menschen ziemlich gleich stehen, findet man die Bemerkung, man habe dieserhalb von jeher das Wirken des Genius als eine Inspiration, ja wie der Name selbst bezeichne, als das Wirken eines vom Individuo selbst verschiedenen übermenschlichen Wesens angesehen, das nur periodisch jenes in Besitz nehme*). Wird hier eine intermittierende Thätigkeit des Genius vorausgesetzt, so nähert sich Novalis vielleicht noch mehr jener urtümlichen Anschauung, indem er sagt, vielleicht sei Genie nichts anderes als das Resultat eines inneren Plurals. Es werde daher zum Postulat für den einzelnen, das dem Menschen einwohnende Genie herauszuarbeiten, in dem sich unser Erdenwallen verkläre. „Jede Person ist der Keim zu einem unendlichen Genius; unser Denken ist Zwiesprache und unser Empfinden Sympathie."

Vielleicht darf man da, wo der Genius mit den allererhabensten Vorstellungen erfüllt ist und seine Schwingen zu den letzten Ursachen und höchsten Zielen erhebt, in der Religion, wo der Abstand zwischen dem Gefäß der Offenbarung und der göttlichen Offenbarung selbst ein notwendig großer und dauernd gefühlter sein wird, den letzten Aufschluß erwarten. In dieser Voraussicht haben wir über den Anfang dieses Abschnittes als Motto die Stelle des Markusevangeliums gesetzt, wo Jesus die Antwort erteilt: „Was heißest du mich gut? Niemand ist gut denn der einige Gott."

In den Suren des Korans begegnet wunderoft die Vorstellung, daß der Prophet selbst nur ein schwacher Mensch sei. Nicht nur daß andere Propheten begnadeter gewesen, wie etwa David, dem Gott die Psalmen eingegeben; er findet niedere Regungen, Verirrungen in sich, von denen es ihm ein drückendes Rätsel ist, das seine Gedanken hin und her wälzen, wie

*) Die Welt als Wille und Vorstellung § 36.

sie aus demselben Herzen kommen mögen, das voll von der erhabenen Sendung, voll von dem Gotteswort ist, zu dessen Verkündigung und Ausbreitung Gott selbst — denn das fühlt er als das Gewisseste von allem — ihn berufen hat. Es ist ihm, als ob eine feindliche Macht von außen sich in ihn dränge, als wenn ihn der Satan mit Einflüsterungen heimsuche.

Nirgends aber hat dieses Gefühl einen symbolisch großartigeren Ausdruck gefunden als in den Verzückungen und Visionen der biblischen Propheten. Wenn der Geist Gottes über sie kommt, dann ist ihnen, als werde es in ihrem Mund so süß als Honig, und wenn sie niedergedrückt sind und fühlen, daß sie „nicht taugen, zu predigen", dann geschieht ihnen, als recke der Herr seine Hand aus und rühre ihren Mund und spreche: „Siehe, ich lege meine Worte in deinen Mund". Diese Empfindung, daß Gott es sei, der sich das irdische Werkzeug wählt und mit seinem Hauch, mit dem Genius fülle, hat die glühendste und tiefste Aussprache in dem Gesicht des Jesaias (Kap. 6) erreicht.

„Des Jahres, da der König Usia starb, sahe ich den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabnen Stuhl, und sein Saum füllete den Tempel.

Seraphim standen über ihm, ein jeglicher hatte sechs Flügel; mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füße, und mit zweien flogen sie.

Und Einer rief zum Anderen und sprach: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll!

Daß die Ueberschwellen bebten von der Stimme ihres Rufens, und das Haus ward voll Rauch.

Da sprach ich: Wehe mir, ich vergehe; denn ich bin unreiner Lippen und wohne unter einem Volk von unreinen Lippen; denn ich habe den König, den Herrn Zebaoth, gesehen mit meinen Augen.

Da flog der Seraphim einer zu mir und hatte eine glühende Kohle in der Hand, die er mit der Zange vom Altar nahm;

Und rührete meinen Mund und sprach: Siehe, hiermit sind deine

Lippen gerühret, daß deine Missethat von dir genommen werde, und deine Sünde versöhnet sei.

Und ich hörete die Stimme des Herrn, daß er sprach: Wen soll ich senden? Wer will unser Bote sein? Ich aber sprach: Hier bin ich, sende mich."

Die Geschichte des Erscheinens des Genius in der Welt ist keine andere als diese. Die glühende Kohle vom Tisch des Herrn hat seine Sinne gerührt und das Irdische verflüchtigt. So werden große Künstler Erzieher, Meister, Propheten. Ihre Werke bleiben, von ihrer himmlischen Berufung fortdauernd Zeugniß abzulegen.

Beilagen

1.

Die Aufstellung von Rembrandts Nachtwache.

Rembrandts Nachtwache gehört seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Gemäldesammlung an, die, in den Zeiten der französischen Okkupation gebildet, unter dem napoleonischen Königtum als Musée royal, seit 1810 als Musée hollandais bezeichnet, 1814 in dem sogenannten Trippenhuis und 1885 in dem neuerbauten „Reichsmuseum" ihren Platz gefunden hat. Das Gemälde hat aber darum nicht aufgehört, gleich den meisten anderen Schützenstücken des Reichsmuseums, gleich der kostbaren Sammlung van der Hoop Eigentum der Stadt Amsterdam zu sein, die es bis zur Bildung jener öffentlichen Sammlung in der Zeit der französischen Revolution in ihrem Rathaus (dem heutigen königlichen Palais) verwahrte. Ueber die ungünstige Wirkung der Aufstellung in den neuen Räumen des Staatsmuseums konnte man sich nicht täuschen*), und es war daher nicht zu verwundern, daß manche dem Bild, als die Stadt zehn Jahre nach der Eröffnung des Reichsmuseums ein eigenes Museum einweihte, einen Platz in diesem städtischen

*) Die schärfste Kritik hat damals L. Gonse in der Gazette des beaux arts 1885. 2, 401—6 geübt.

Museum wünschten. Diese Stimmen mehrten sich, als zur Feier des Regierungsantritts der Königin Wilhelmina 1898 eine Ausstellung von Werken Rembrandts eben in jenem städtischen Amsterdamer Museum veranstaltet ward, und bei dieser Gelegenheit auch die Nachtwache der Ausstellung einverleibt wurde. Es schien, als solle den Aufregungen der Pariser „affaire“ entsprechend auch Amsterdam seine große Angelegenheit bekommen. Die Leitartikel, „Eingesandt“, die Feuilletons und Karikaturen bemächtigten sich der Sache, der Verein Arti et Amicitiae richtete eine Petition an die Stadtverwaltung; der Plan eines eigenen Rembrandtmuseums kam zur Erörterung; dem Kongreß einheimischer und auswärtiger Kunsthistoriker, der sich in Amsterdam versammelte, wurde nahegelegt, einen Protest gegen die Rückkehr des Gemäldes in das Reichsmuseum zu erlassen. Schließlich mußte die Diplomatie sich rühren, und sie hatte Ursache; denn der Streit hatte eine persönliche, eine politische, eine konfessionelle Zuspitzung erfahren. Bei dieser Ausartung der Debatte verschwanden die sachlichen Gesichtspunkte; die entscheidenden Stellen versagten sich den Wünschen, die besonders die Künstlerschaft von Anfang an lebhaft vertreten hatte. Die Stadt Amsterdam machte von ihrem vertragsmäßigen Recht einer halbjährigen Kündigung, wodurch sie das Bild hätte an sich nehmen können, keinen Gebrauch, und das Gemälde wanderte an seinen Platz zurück, nicht ohne daß die Karikatur diese Rückkehr als einen Leichenzug darstellte, bei dem die Verwaltung als Leichenordner, die Künstler als Leidtragende fungierten.

Die sachlichen Einwände waren hauptsächlich zwei. Erstlich, daß das Oberlicht des Reichsmuseums ungünstiger sei als das Seitenlicht in der Ausstellung des städtischen Museums; zweitens, daß das Gemälde, statt isoliert zur Wirkung zu kommen, mit anderen, verschieden organisierten Bildern zusammen einen Ehrensaal mit vordringlich reicher Dekoration schmücken solle und an dieser Buntheit leide.

Diese Anklagen richteten sich vorwiegend gegen den bauleitenden Architekten des Museums, Peter Cuypers, der, bei uns in Deutschland zumeist durch seine Thätigkeit bei der Herstellung des Mainzer Doms in den siebenziger Jahren bekannt*), den Aufgaben des profanen Museumsbaus, wie man ihm vorwarf, nicht gewachsen gewesen sei. Dem Unbefangenen

*) Friedrich Schneider, Dom zu Mainz, S. 138.

mußte an diesen leidenschaftlichen Anklagen eines besonders auffallen: von dem Gemälde als Individuum, von seiner eigentümlichen Art und den Ansprüchen, die sich aus seinem besonderen Wesen für die Aufstellung ergeben könnten, war nicht die Sprache. Für die Analyse des Bildes war der ganze Streit unfruchtbar. Vielmehr schien der Gegenstand, um den so viel Worte gewechselt wurden, in eine heilige Ferne und Unnahbarkeit zu entschwinden und wie ein Mysterium an Nimbus zuzunehmen. Wenigstens war mein persönlicher Eindruck, daß zumal bei den holländischen Kennern das Ansehen des vielumstrittenen Bildes die höchste Steigerung gewonnen hatte, daß es zum Rang des „Meisterwerkes Rembrandts" aufgerückt war. Es erschien als eine Ausnahme, wenn E. Michel in Paris, der sich der Einsicht, wie sehr die Nachtwache durch die Aufstellung im städtischen Museum und durch das Seitenlicht gewonnen hatte, keineswegs verschloß, die Ruhe fand, zu erklären, für „das Meisterwerk Rembrandts" könne er die Nachtwache nicht halten (Gazette des beaux-arts 1898, 2, 468). Eine Aeußerung, die, genau wie die gegenteilige in apodiktischer Form abgegeben, auf genauere Erklärung verzichtete. Die überwiegende Mehrheit sprach sich jedenfalls in einer ganz allgemein gehaltenen Hoch- und Höchstschätzung des Werkes aus, ohne eine intimere Analyse zu versuchen, und diese, jeder näheren Bestimmung ausweichende Absolutheit des Urteils ist im letzten Grund und war von Anfang an der Hauptschuldige, daß die Aufstellung im Reichsmuseum eine verfehlte wurde. Einer sprach dem anderen die Phrase von der täuschenden Illusion des Bildes nach, und so ist von dieser Interpretation die ganze Bauanlage des Museums bestimmt worden.

Das neue Reichsmuseum in Amsterdam, 1877—85 erbaut, enthält im Obergeschoß einen von zwei Reihen von Seitenkapellen begleiteten, kirchenschiffartigen Gang, der sich wie auf einen Chor mit dem Hochaltar in einen großen Saal öffnet, an dessen gegenüberliegender Wand, in der Axe jenes Gangs und als sein Abschluß für das Auge gedacht, sich die Nachtwache Rembrandts aufgestellt findet. Das Bild ist nur um eine niedrige Stufe, die von fern dem Auge entschwindet, über den Fußboden erhöht und also auf Augenhöhe des Beschauers. Die Absicht war ohne jede Frage die, eine ähnliche Täuschung hervorzubringen, wie wenn am Ende eines langen Laubenganges in einem Garten eine Landschaft gemalt wird, die dem Spazierenden eine schöne Aussicht vortäuscht, oder wie sie in vertikalem

Sinn die Glorienmaler der Barockkunst erzielten, indem sie durch Kuppel- oder Gewölbmalereien die Architektur scheinbar öffneten, um einen Ausblick in die Himmelshöhen, auf die Erscheinung fliegender Engel und emporschwebender Heiligen zu gewähren. Derart also, glaubte man, sei die illusionäre Wirkung der Nachtwache, daß eine Aufstellung als Endpunkt eines Prospektes die ihrem Karakter einzig entsprechende und der Illusion gemäße sei.

Man muß anerkennen, daß, sobald der Sinn und die Absicht dieser Aufstellung einmal erkannt ist, der Architekt von einem großen Teil der Schuld freizusprechen ist. Denn er hat sich lediglich nach dem gerichtet, was die öffentliche Meinung von der erstaunlichen Wirklichkeit und Täuschkraft der Nachtwache annahm und behauptete. Diese öffentliche Meinung aber ist der wahre Schuldige, und so ist das vielleicht noch nirgends Erhörte eingetreten, daß ein kostspieliges Gebäude, dessen Plan in wesentlichen Stücken von Rücksichten auf ein einziges Bild diktiert wurde, verpfuscht worden ist, weil man sich über den Karakter dieses Bildes getäuscht hat. Im Trippenhuis stand das Bild unmittelbar auf dem Fußboden, was durch die niederen Raumverhältnisse bedingt war. Im neuen Museum wurde es Anfangs gehängt, bald aber auf den Boden heruntergelassen, und damit die Auffassung als Dogma anerkannt, daß auf gleichem Fuß mit dem Beschauer das Leben und die Wirklichkeit dieses Kunstwerkes erst voll empfunden werden könne, und daß die Nachtwache der eigentliche Triumph des holländischen Realismus sei.

Dieser Meinung gegenüber glauben wir durch die Analyse, die wir von Seite 217 bis 339 dieses Buches gegeben haben, den wahren Karakter des Bildes erkannt und festgestellt zu haben. Für die Aufstellung würden sich daraus zunächst zweierlei Folgerungen ergeben. Es ist irreführend, die Nachtwache als Abschluß eines langen Ganges, als Prospektbild zu verwenden, und es ist zweitens falsch, das Bild auf den Fußboden zu stellen. Es muß hochgehängt werden. Denn das Bild ist eine Dichtung und kein trompe l'oeil. Schon während der Rembrandtausstellung von 1898 ist es als Irrtum bezeichnet worden, daß man auch im städtischen Museum das Bild auf gleichem Niveau mit dem Beschauer aufgestellt hatte. „Ein Blick auf die konstruktive Anlage des Bildes lehrt, daß es für eine ganz andere Augenhöhe berechnet ist. Erst bei erhöhtem Horizont erscheinen die Figuren in richtiger Pro-

portion"*). Schon bei Fromentin (1876) kann man dieselbe Klage lesen. Damals diente die Enge des Raums im Trippenhuis zur Entschuldigung. „L'exiguité du lieu ne permet pas de placer la toile à la hauteur voulue et, contrairement à toutes les lois de la perspective la plus élémentaire, vous oblige à la voir de niveau, pour ainsi dire, à bout portant." (p. 326.) Auch hat Fromentin bereits aufs deutlichste den Unsinn der Meinung, daß das Bild durch die übliche Aufstellung an Illusionskraft gewinne, dargethan (p. 327 f.). Bei Fromentin kehrt ferner wie ein ceterum censeo die Verwunderung wieder, daß man die Nachtwache, als habe man sich das Wort darauf gegeben, als ein Wunder schlechthin betrachte und verehre, und daß niemand gewagt habe, das Bild ernstlich zu diskutieren. Es hat sich bitter gerächt, daß man auf sein sachverständiges Urteil nicht gehört hat, und es wird nicht überflüssig sein, den Gedankengang seiner Analyse des Bildes, obwohl wir in vielen Punkten mit seinem Urteil nicht übereinstimmen, kurz und scharf im folgenden Abschnitt wiederzugeben.

Ueber die günstigere Wirkung des Seitenlichts an Stelle des grellen Oberlichtes herrscht wohl keine Meinungsverschiedenheit. Es würde vorteilhaft sein, das Bild in derselben Richtung zu beleuchten, aus der sein eigenes Licht herkommend angenommen ist, also halblinks und halbhoch.

Die Klage über den Schaden, den die Nachbarschaft von Bildern mit ganz anderen Farbensystemen, den die reiche Ausschmückung des Saales mit starken architektonischen Gliederungen und Vergoldungen der Nachtwache zufügen, könnte durch Isolierung des Bildes und durch die Wahl eines diskreteren Aufstellungsraumes erledigt werden. Wenigstens zum Teil. Empfindlich und auf Schwebungen gestimmt, wie die Nachtwache ist, werden Verstimmungen durch äußere Einflüsse nicht zu vermeiden sein. Ist die störende Pracht des Saales ausgeschieden, so bleibt immer noch die Störung, die von den Farben der Galleriebesucher ausgeht. Jede heftige Kostümfarbe, die ein Besucher vor das Bild trägt, wirkt wie ein Flecken, und diese Wirkung im Interesse des Bildes abzuschwächen, müßte man zu dem Mittel greifen, dem Saal nur eine Thüre zu geben, die als Eingang und Ausgang zugleich dient, also das anhaltende

*) H. Weizsäcker, Preußische Jahrbücher, B. 94 (1898) S. 507.

Vorübergehen vor dem Bild beseitigt. In Dresden hat man für Raphaels Sixtinische Madonna, die doch ganz andere, derbere Farbennerven hat, das gleiche gethan, bloß um die Unruhe im Saal zu vermindern und dem Beschauer einige Sammlung zu erlauben. Für die sehr viel kompliziertere Kunstwirkung von Rembrandts Nachtwache eine entsprechende Gestaltung und Anordnung des Zuschauerraums zu finden, sollten sich wirklich alle Beteiligten angelegen sein lassen.

2.

Fromentins Kritik der Nachtwache.

Die Analyse, die Fromentin gegeben hat, soll hier im Zusammenhang skizziert werden; bei der vorwiegend technischen Ausdrucksweise dieses Maler-Schriftstellers, die für den Laien nicht ohne weiteres verständlich ist, erscheint es nötig, die Grundgedanken herauszuarbeiten. Dabei darf man sich nicht abschrecken lassen, wenn das Urteil Fromentins äußerlich nur Tadelndes enthält; das Bild ist soviel gepriesen worden, daß zu seinem Lob fast nichts mehr zu sagen ist. Fromentin setzt es in Schattierung.

Niemanden, beginnt Fromentin, werde ich überraschen, wenn ich sage, daß die Nachtwache keinen Reiz und keinen Zauber (charme) besitzt; hierin ist sie unter den berühmten Gemälden einzig; sie verblüfft den Beschauer, setzt ihn außer Fassung, imponiert ihm, aber sie besitzt nicht die Schmeichelei, uns sofort zu überzeugen; ihr erster Eindruck erregt leicht Mißfallen. Nun übergehen wir, was Fromentin über die Aufstellung des Bildes sagt, da der vorige Aufsatz sich mit dieser Frage beschäftigt hat. Mit dem Sujet, über das so viel geschrieben worden ist, wer die Personen sind und was sie thun, mit der Bezeichnung des Bildes als Nachtwache, als seien hier Menschen dargestellt, die nachts zu den Waffen gegriffen haben und ausrücken, mit dem angeblichen Rätsel der Beleuchtung hält sich

Fromentin nicht auf. Nacht und Dunkel seien für Rembrandt so regelmäßige Ausdrucksmittel, daß der Fall der Nachtwache nichts Besonderes enthalte; überall sei ihm das Dunkel Gegensatz und Mittel, um das Licht zur Wirkung zu bringen (c'est avec la nuit qu'il a fait du jour). Man pflege das Bild als die höchste Aeußerung von Rembrandts Genius zu verehren. Wenn das begründet sei, so müsse es sich durch eine künstlerisch-technische Analyse bewähren. Nach so viel Seiten das Bild gelobt werde, nach so viel Gesichtspunkten müsse sich die Kontrolle erstrecken, und so unterwirft Fromentin die Nachtwache einer vierfachen Kritik, nach Seite der Komposition, des Kolorits, der Maltechnik und des Helldunkels.

1. Ueber die Komposition seien die Meinungen heute noch eben so geteilt wie 1642, als das Bild eben fertig war. Das Abenteuerliche und Willkürliche der Gruppierung entzückte die einen und stieß die anderen ab. In der Gesamtanordnung findet Fromentin eine Unentschlossenheit, die auf die Konzeption zurückgehen muß, etwas unsicher Zusammenhangsloses und ungeschlossen Löcheriges, wodurch eine wirksame Farbenrelation unterbunden wird. Im ganzen keine überzeugende Wahrheit und wenig eigentlich fruchtbare malerische Motive; im einzelnen aber seien, und das müsse bei einem bereits so erfahrenen Porträtisten überraschen, die Figuren nicht geglückt. In den Gesichtern sei der Ausdruck nicht herausgekommen, die Bewegungen seien nicht sprechend; die Hände fallen schlecht und die Kopfbedeckungen sitzen nicht gut; die Füße, durch deren klaren Aufbau die Figur Haltung bekommt, seien durch Schatten verhüllt, und das Verhüllungssystem mache überhaupt den Gesamtaufbau unklar. Mit den Kostümen sei es nicht anders als mit dem Ausdruck der Gestalten; denn sie seien nicht recht natürlich und säßen nicht. Man finde schließlich die ganze abenteuerliche Romantik der Komposition in der Gestalt und Erfindung jenes Kindes konzentriert, das mit einem rätselhaften Hahn am Gürtel gleich einer Lichtexplosion die Schatten unterbreche. Zu sagen, was diese kleine Gestalt bedeute, sei ein vergebliches Bemühen, da denn der Rationalismus überhaupt vor Rembrandt kapitulieren müsse. Es möge eben ein unkontrollierbarer Einfall sein, wie hundert ähnliche, die in den Schöpfungen dieses Künstlers sich finden.

2. Wenn nach der Seite des Kolorits Rembrandt zweifellos zu den größten Koloristen gehöre, d. h. zu denen, die in der Farbe ein sprechenderes Ausdrucksmittel als etwa in der Zeichnung und Linie gefunden haben, so falle die Nachtwache aus dem Kreis der karakteristischen Werke dieser

Gattung heraus. Während alle großen Koloristen — von der Verschiedenheit ihrer Methode und ihres Farbensinnes im einzelnen abgesehen — Licht und Schatten allemal auf dem Substrat des Farbentons entwickeln, die Farbe ihrer Qualität nach also in Licht und Schatten gleich lassen, zeigt die Nachtwache das Umgekehrte. Licht wie Schatten löschen die Farbe aus; das Bild hat Valeurunterschiede, aber keine Farbenkontraste; daher eine Reproduktion, die sich auf die Ausdrucksmittel von Schwarz und Weiß beschränken würde, der Idee des Bildes vollständig gerecht werden könne.

3. Die technische Durchführung ist ein besonders wertvoller Prüfstein; denn ein gut gebauter Satz, ein richtig gewählter und schlagender Ausdruck beweist allemal, daß der Künstler genau wußte, was er wollte. Die Nachtwache sei nicht gut gemalt. Die sonst so sichere und erfahrene Hand Rembrandts suche man vergebens. Betrachte man die Stoffe, die Waffen, kurz alles Accessorische, überall springe das auffallend Unsichere ins Auge, eine unnütze Pastosität, hier etwas Uebertriebenes und dort etwas Abbreviiertes, derart, daß die angewendeten Mittel nie im richtigen Verhältniß zur mutmaßlichen Absicht stehen, als wäre der Künstler in einer beständigen Ueberreiztheit gewesen, die ihn gehindert habe, das richtige Wort zu finden.

4. Das Helldunkel nennt man Rembrandtisch, nicht als hätte er es erfunden, sondern weil er seine Behandlung zur höchsten Vollkommenheit gebracht hat. Welcher ästhetischen und psychologischen Wirkungen es fähig ist, hat niemand im gleichen Umfang wie Rembrandt zu zeigen vermocht. Was Fromentin an dieser Stelle davon sagt, kann kaum besser ausgedrückt werden. Die Nachtwache aber läßt etwas Besonderes gewahren. Während das Helldunkel für die anderen Meister, die sich desselben bedient haben, und oft auch für Rembrandt ein Ausdrucksmittel bleibt, teils um das körperliche Relief zu steigern, teils um die Farbenwirkung zu erhöhen und zu verschönern, ist es hier Selbstzweck geworden. Rembrandt erscheint in diesem Bild als ein Monomane des Lichts. Die Frage erhebt sich nun, ob jeder Gegenstand das Vorwalten dieses Ausdrucksmittels des Uebernatürlichen und Geheimnißvollen erträgt, und ob die Magie zu Vorstellungen gewöhnlicher Wirklichkeit paßt. Hiermit ist der Nachtwache das Urteil gesprochen. Daß Rembrandt trotz der besonderen Anforderungen des Stoffes nicht von seiner Manier lassen wollte, beweise, daß für ihn das Licht nicht so sehr ein Werkzeug war, das ihm diente, als ein Dämon, von dem er

besessen war (la lumière l'a possédé, gouverné, inspiré jusqu'au sublime, conduit jusqu'à l'impossible et quelquefois trahi).

Von hier gesehen, finden sich die Unentschlossenheiten und Unsicherheiten, die der Kritiker zu seinem eigenen Erstaunen wahrnahm, auf ihren Ursprung zurückgeführt. Es war ein gesetzter Widerspruch, einen Vorgang der Wirklichkeit durch eine Ausdrucksform des Nichtwirklichen darstellen zu wollen. Das Zudrängen der Phantastik störe die sachliche Gegebenheit eines Stoffes aus der nüchternen Wirklichkeit; dieser Widerspruch mache die ausführende Hand nervös und raube ihr die Ruhe; die Durchführung des Bildes sei mehr keck als entschlossen. Deshalb dürfe die Nachtwache, so bezeichnend immer für Neigungen und Wünsche Rembrandts, so reich an Anregungen und Möglichkeiten, nicht sein Meisterwerk genannt werden.

Soweit Fromentin. Einzelne nähere Ausführungen haben wir an anderer Stelle mitgeteilt, wo denn auch Gelegenheit war, auszusprechen, daß wir mehr das einzelne seiner Kritik, als das allzu systematische Ganze für richtig und wertvoll halten.

Nach allem bleibt es erstaunlich, daß in den fünfundzwanzig Jahren seit dem Erscheinen seines Buches niemand die Debatte ernstlich hat aufnehmen wollen. Wie viel ist nicht über den Laokoon und den belvederischen Apoll, über Raphaels sixtinische Madonna oder Michelangelos Deckengemälde der sixtinischen Kapelle geschrieben worden! An Rembrandts Nachtwache sind umständlich nur die äußerlichen Fragen, die ihrer Bezeichnung, ihrer Erhaltung, ihrer Aufstellung, debattiert worden. Man kann darin den unerfreulichen Beweis erblicken, daß die grundlegenden ästhetisch-künstlerischen Probleme ihr Interesse eine Weile völlig gegen Aeußerlichkeiten eingebüßt hatten, und daß mit dem Ueberwuchern von Kritik und Forschung, den Vorstadien der Kunstbetrachtung, uns der Maßstab aus den Händen geglitten ist, mit dem jene Hauptfragen ernsthaft wissenschaftlich, d. h. mit sachlichen Argumenten und nicht nur subjektiv ad hominem geprüft werden können.

3.

Die Verstümmelung der Nachtwache.

Es ist Seite 257 erzählt worden, daß in dem kritischen Jahr 1672, als Jan de Wit und das parlamentarische Regiment gestürzt, und die oranische Statthalterschaft hergestellt wurde, auch die alten Schützenzunfthäuser die Folgen dieser Katastrophe zu spüren bekamen. Der Personenwechsel in der Kommunalregierung von Amsterdam ermöglichte es, weiter zu gehen, als die Reformvorschläge des früheren Bürgermeisters Dr. Cocq beabsichtigt hatten (S. 223): man zog die Schützenhäuser einfach ein und überwies Eigentum und Einkünfte derselben der Stadtkasse. Infolge dieser Konfiskation wurden die ehrwürdigen alten Doelens für die städtischen Einnahmen dadurch rentabel gemacht, daß man sie vermietete oder als Gasthäuser einrichtete. Beispielsweise erscheint der Voetboogsdoelen im folgenden Jahrzehnt an die Westindische Kompagnie vermietet. Da nun also an Stelle der Schützen fremde Leute in diese Häuser einzogen, die kein Pietätsinteresse mit den alten Räumen verband, so entstand die Gefahr, daß die kostbaren Schützen- und Regentenstücke, mit denen die Wände der Säle und die Kaminmäntel geschmückt waren, Schaden leiden möchten. Teils aus dieser Rücksicht, teils zu dem Zweck, die langsam fortschreitende Dekoration des prächtigen Amsterdamer Rathauses (des heutigen Palais) ohne Kosten zu

vollenden, hat der Magistrat beschlossen, jene Schützen- und Regentenstücke von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort, den sie zunächst auch nach 1672 bewahrt hatten, in das Rathaus verbringen zu lassen. Aus den Beschlußbüchern des Rats, die im Amsterdamer Gemeindearchiv ruhen, ergiebt sich, daß 1683 beschlossen wurde, auch aus dem Kloveniersdoelen zwei oder drei Stücke überführen zu lassen. Die Stücke werden nicht genauer bezeichnet; auch wissen wir nicht genau, wann diese Beschlüsse zur Ausführung kamen. Doch ist wohl anzunehmen, da der Magistrat das unbedingte Verfügungsrecht hatte, daß der Anordnung bald Folge gegeben worden sei. (Hierzu die Anmerkung Kernkamps, Bontemantel I 188 ff.) Rembrandts Nachtwache ist zunächst noch auf dem Kloveniersdoelen geblieben, und man glaubte früher, daß sie erst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf das Rathaus gewandert sei. Es ist das Verdienst von Herrn Dr. Dyserinck, in einem schon mehrfach erwähnten Aufsatz (oben S. 220 Anm. 2) im Jahr 1890 aus den Akten nachgewiesen zu haben, daß der Beschluß, Rembrandts große Malerei auf dem Kloveniersdoelen restaurieren und dann im Kriegsratsaal des Rathauses aufstellen zu lassen, vom 23. Mai 1715 datiert ist. Auch in diesem Fall wird nicht erwähnt, wann Transport und Neuaufstellung thatsächlich erfolgt sind.

Auf diesen Ortswechsel bezieht sich eine Aussage, die von dem Bilderrestaurator und Kustos der Gemälde im Amsterdamer Rathaus, van Dyck, herrührt. In seiner Beschreibung dieser Bilder vom Jahr 1758 behauptet er, die Nachtwache sei bei dem Anlaß jenes Transportes, weil sie für den neuen Aufstellungsort etwas zu groß gewesen, verstümmelt worden, und thatsächlich zeige die Originalskizze Rembrandts, die noch im Privatbesitz vorhanden sei, Unterschiede und Abweichungen vom Original im Rathaus, wie sie sich aus der Beschneidung dieses Gemäldes erklärten.

Das Gewicht dieser Aussage ist durch zwei Umstände erschüttert worden. Erstlich hat sich herausgestellt, daß jene angebliche Skizze Rembrandts in Wahrheit eine verkleinerte Kopie nach der Nachtwache ist. Diese kleine Kopie wanderte Ende des achtzehnten Jahrhunderts nach Paris, Anfang des neunzehnten nach England, und wurde als echter Rembrandt 1857 der National Gallery in London vermacht. Sie gilt jetzt für eine Arbeit des Malers Lunden. Der andere Umstand betrifft die Möglichkeit, ob van Dyck Zeuge der Verstümmelung gewesen sein könne. Nach der früheren Annahme, daß der Transport der Nachtwache um die Mitte des achtzehnten Jahr-

hunderts geschehen sei, galt das als selbstverständlich. Jetzt, da wir wissen, daß die Ortsveränderung wohl bald nach 1715 erfolgt ist, ist es weniger gewiß, bleibt aber immerhin möglich, daß van Dyck jene Vergewaltigung des Bildes erlebt oder davon als von einer neuerlich geschehenen Sache erfahren hat. Daher behält das Zeugniß einige Bedeutung.

Giebt man indessen, wozu kein Grund vorliegt, den Verfechtern der Unversehrtheit des Bildes zu, daß die Aussage van Dycks auszuscheiden sei, so beschränkt sich das Material der Untersuchung auf drei Stücke, das Gemälde Rembrandts, die Kopie danach von Lunden und eine zweite Kopie in Wasserfarben, die sich in einem Familienalbum Dr. Cocqs, des Hauptmanns der Nachtwache, befand und mit diesem Album noch jetzt in holländischem Privatbesitz vorhanden ist.

Die Lundensche Kopie ist oben Nr. 62, bei Michel p. 289 und im Rembrandtwerk IV S. 100 abgebildet. Das Aquarell aus dem Album in Oud Holland IV (1886) 204, ferner bei Bredius, Meisterwerke des Reichsmuseums (dem Hanfstänglschen Prachtwerk) S. 25 und in der gleich zu nennenden Schrift von Veth.

Einen Augenblick dachte ich an die Möglichkeit, ob nicht das Aquarell die Wiederholung einer ganz authentischen Vorlage sein könne, als ich nämlich bei Bontemantel I 188 auf die Angabe stieß, daß die Regenten der Bogenschützen zu der Zeit, da Cocq im Vorstand war — also 1648 — die Schützenstücke haben aufnehmen lassen. „De overluyden hebben .. alle de Schilderijen doen tyckenen in een boeck, met de naemen der schutters, haer qualityt en waepens, sooveel als hebben met naerstichyt connen uyt vinden, welck boeck noch op die doelen is berustende.“ Wenn dieses tyckenen nun „zeichnen, kopieren“ bedeutete? Indessen erklärte auf meine Anfrage Herr Moes, tyckenen heiße doch wohl: verzeichnen, wonach es sich lediglich um ein Register der porträtierten Personen handle. Als Nichtholländer wage ich nicht, anderer Meinung zu sein. Von dem Verbleib jener Listen, die uns wertvoll wären, ist nichts bekannt.

Indem wir einstweilen darauf verzichten, das Vorhandensein eines Buchs mit authentischen Kopien der Schützenstücke, woraus jenes Wasserfarbenblatt als zweite Abschrift geflossen sein könnte, anzunehmen, stellt sich die Frage folgendermaßen. Sprechen die Lundensche Kopie und das Aquarell dafür, daß ihre Unterschiede vom Gemälde Rembrandts auf der Treue

ihrer Nachbildung beruhen, so daß ihr Plus gegenüber Rembrandt nur daraus zu erklären wäre, daß das Originalgemälde nachträglich verstümmelt und um gewisse Bestandteile geschmälert worden sei? Oder beruhen die Unterschiede der Kopien auf Untreue gegenüber dem Original, so daß das Originalgemälde in seinem heutigen Zustand echt und unversehrt wäre, die Abweichungen der Kopien also willkürliche Zusätze ihrer Urheber wären?

Während ziemlich allgemein die Verstümmelung der Nachtwache für eine Thatsache gehalten wird oder wurde, trat bald nach der Amsterdamer Rembrandtausstellung ein Anwalt ihrer unveränderten Unversehrtheit in der Person des Herrn Jan Veth, eines geschätzten Porträtkünstlers, der daneben manches zur Erforschung der alten holländischen Kunst beigesteuert hat, auf. Im März 1899 hielt er im Amsterdamer Kunstklub Arti et Amicitiae einen Vortrag über das Thema, den er in Rotterdam, dann im Mai in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin wiederholte. Ein offenbar authentischer Bericht erschien am 16. März 1899 in der Zeitung Nieuwe Rotterdamsche Courant (zweites Blatt), dann im 6. Sitzungsbericht von 1899 der genannten Berliner Gesellschaft. Schließlich gab Veth den Vortrag selbst in Druck, der in holländischer Sprache in der Tweemaandelijksch Tijdschrift 1899 S. 441 ff. unter dem Titel Een Bijdrage over Rembrandt (auch separat, Amsterdam, Scheltema und Holkema 1899, 49 Seiten) erschien.

Der Eindruck von Veths Argumentation war ein starker und, wovon ich mich bei einem Aufenthalt in Holland Ende März jenes Jahres überzeugen konnte, vorwiegend zustimmender. Gegen vereinzelte Kritik hat Veth im Anhang des gedruckten Vortrags seinen Standpunkt gewahrt. W. Bode hat im vierten Band des Rembrandtwerkes (S. 20 ff.) sich ablehnend geäußert und die Verstümmelung der Nachtwache nach wie vor behauptet. Dies war vom ersten Augenblick an auch unsere Meinung.

Der einfache Schluß, den man immer gezogen hat, war der. Die Kopien zeigen in der Hauptsache ein Plus, nämlich links (vom Beschauer) zwei oder drei Figuren mehr hinter dem Sitzenden mit der Hellebarde, und rechts die Gestalt des Trommlers nicht vom Rahmen entzweigeschnitten, sondern in vollständiger Ansicht. Man sagte sich erstens, daß Zusätze von ganzen Figuren oder Figurenteilen weit über die üblichen Willkürlichkeiten der Kopisten hinausgehen, also nur so erklärt werden können, daß diese Stücke im siebenzehnten Jahrhundert bei Rembrandt vorhanden waren; man sagte sich zweitens, daß, die Willkür einer Zufügung selbst auf die Figuren aus-

gedehnt und zugegeben, eine solche Willkür einmal möglich sei; finde sie sich aber auf zwei von verschiedenen Händen herrührenden Kopien, so sei die Abweichung eben keine Kopistenwillkür, sondern gehe auf eine beiden Kopisten gemeinsame Vorlage zurück, d. i. auf die unverstümmelte Nachtwache.

Dem Gegner dieser Ansicht boten sich zwei Möglichkeiten eines Gegenbeweises. Erstlich suchte er das Gewicht, das in der Uebereinstimmung zweier selbständiger Kopien lag, damit zu entkräften, daß er die Zweizahl auf eine Konzeption zurückführte. Nicht als wären sie notwendig von einer und derselben Hand gemacht; aber Veth produzierte die Hypothese, sie seien vom selben Liebhaber und mit der Auflage bestimmter, von ihm geforderter Korrekturen bestellt gewesen. Zweitens glaubte er die Wahrscheinlichkeit, daß die Kopie das Original willkürlich verändert habe, damit zu erhöhen, daß er eine ganze Liste weiterer Abweichungen außer den genannten figürlichen zusammensuchte.

Hierbei unterstellt Veth, was wir oben S. 405 als eine seltsame Legende bezeichnet haben, für die außer im Urteil Hoogstratens nicht der geringste Anhaltspunkt da ist, die Nachtwache habe durch ihr phantastisches Aussehen die allgemeine Kritik herausgefordert, und der Hauptmann Dr. Cocq habe sich zum Mundstück dieser Opposition gemacht. Daher er dem Kopisten genaue Bedingungen gestellt habe*), damit die Darstellung deutlicher und normaler, minder phantastisch und extravagant werde. Cocq habe die Albumzeichnung entweder als Dilettant selbst entworfen, oder Lunden habe sie nach seinen Angaben als Skizze für die bestellte Kopie gezeichnet. Wir begegnen also der Vorstellung, als sei in diesem Fall Cocq Rembrandt gegenüber etwas wie der Professor an der Malakademie gewesen, der seinen Schülern ihre Aufgaben und Arbeiten korrigiert. Dieses Hereinziehen Cocqs und die Zumutung der bezeichneten Rolle ist der notwendige Stützpfeiler einer Hypothese, die die zwei Kopien in ein und dasselbe Objekt zu verwandeln trachten muß, um dem Doppelzeugniß der Kopien auszuweichen.

Ich glaube, diese umständlichen Fundierungen der Vethschen Hypothese erinnern doch an das Sprichwort von der Kirche, die ums Dorf getragen wird.

Was nun weiter die allgemeine Disposition des Kopisten zu willkürlichen Abänderungen seiner Vorlage anlangt, so glaubt Veth, daß in diesen Korrekturen eine gewisse Methode zu Tag trete. Der Abänderungen sind —

*) S. 20 des Separatabdrucks.

von den figürlichen Zuthaten abgesehen — vier. 1. Das Schieflegen der Treppenstufe, die in beiden Kopien nach links ansteigt, während die Nachtwache sie parallel dem unteren Bildrand gebe. Hierbei sei die Absicht des Kopisten gewesen, nach links mehr Raum zu gewinnen. Ich glaube, daß das Ansteigen der Treppenstufenlinie nach links auch auf der Nachtwache zu bemerken und in der Kopie nur übertrieben worden ist. 2. Die Raumerweiterung links. 3. Korrekturen am Umfang von Kopfbedeckungen. Der Hut des Hauptmanns und der Filz des Schützen halbrechts über diesem seien in der Kopie merklich verkleinert worden. 4. Der Haupteinwand gegen die Zuverlässigkeit der Kopie, die Behandlung des architektonischen Zubehörs. Ich habe auf diesen Teil von Veths Meinungen schon im Text des Buches S. 265 ff. geantwortet. Daß Rembrandt es habe unklar lassen wollen, ob er einen Innen- oder Außenraum meine, scheint uns mit der Ansicht, die wir wenigstens von Rembrandt gewonnen und in diesem Buch vertreten haben, nicht zu stimmen. Der Kopist, der das Helldunkelbild in eine kleine, wesentlich helle Feinmalerei transponierte, hat vielleicht in der Konsequenz dieses Verfahrens ausgeführt, was die Vorlage nur angedeutet hatte. Aber das Hauptmotiv, der gewölbte Durchgang, ist so echt Rembrandtisch, daß damit ein starkes Präjudiz auch für die anderen Teile gegeben ist, und also der „architektonische Kommentar" von Lunden nicht wohl als willkürliche Interpretation anzusehen ist.

Im zweiten Teil seiner Untersuchung wendet sich Veth zu dem allgemeinen Eindruck der Komposition und erklärt, entgegen der verbreiteten Ansicht, nach der die Kopie als Komposition vollkommener sei, den jetzigen Zustand der Nachtwache für einen ganz und gar befriedigenden, weil es der echte, Rembrandtische sei, zu halten. Da es sich nicht darum handle, was w i r gut und schön finden, sondern was Rembrandt gemäß sei, so müsse die Frage richtig so gestellt werden, ob die Analogien von Rembrandts Kompositionsweise mehr in dem gegenwärtigen oder mehr in dem angeblich unverstümmelten, durch die Kopien vertretenen Zustand des Bildes zu finden seien. Und da sei es offenbar, daß Rembrandt eine energische Seiteneinfassung seiner Bilder liebe, wonach die Komposition nicht im Rahmen verlaufe, sondern einen kräftigen Endakzent suche, wie er links durch den am Rand sitzenden Hellebardier, rechts durch den im Rahmen halb verschwindenden Trommler gegeben sei. Auch daß der Hauptmann mit den Füßen dicht an den unteren Rand stoße, sei echt, und nun bringt Veth für alle diese Fälle aus Rembrandts Werken die

Belege bei, von denen die wichtigsten seiner Schrift als Illustrationen beigegeben sind. Was wird nun mit dieser Statistik bewiesen? Doch nicht, daß es eine Normalkompositionsweise Rembrandts gebe, die mit einer gewissen Gesetzlichkeit seine Darstellungsform beherrsche? Herr Veth wird zugeben, daß derselbe „Beweis" aus Rembrandtschen Analogien auch für die Form der Nachtwache, die in den Kopien vorliegt, geführt werden könne. Ein so guter Kenner wie W. Bode sagt denn auch zugunsten des originalen Vorhandenseins der drei Figuren links vom Hellebardier, „es sei eine künstlerische Feinheit, die wir bei Rembrandts Bildern in der Regel beobachten können, die Komposition mit einem matten Lichtfleck ausklingen zu lassen, statt mit dem tiefsten Schatten, wie es jetzt der Fall ist". Hier steht also Ansicht gegen Ansicht, und die Entscheidung wird nicht gefördert.

Ueber den Gesamteindruck des Bildes in seinem jetzigen Zustand äußert sich Michel (S. 287), der die Verstümmelung für eine Thatsache hält, folgendermaßen: Es wirke ungünstig, daß die Hauptgruppe des Hauptmanns und Leutnants jetzt das Bild in zwei gleiche Hälften teile. Die ursprüngliche Anordnung habe ein besseres Gleichgewicht und harmonischeren Rhythmus gegeben; auch sei unten mehr Platz gewesen, und die Seiten im Halbton hätten ruhiger gewirkt. Dr. Dyserinck hatte die nämliche Empfindung ausgedrückt, wenn er (a. a. O. S. 263) beklagte, durch die Verengerung des Raums wirke das Helle zu hell und ohne das erforderliche Gegengewicht, und die Meinung aussprach, die Nachtwache sei durch die Verstümmelung aus dem Gleichgewicht gekommen. Persönlich hätte ich dem anzufügen, was sich mir allemal im Reichsmuseum aufgedrängt hat, daß die Beschneidung am linken Rand, d. h. das Wegfallen der drei Figuren hinter dem Hellebardier wohl am meisten geschadet hat. Indem die Hauptgruppe auf der Lundenschen Kopie im Vorwärtsschreiten noch nicht die Mitte des Gemälderaums erreicht hat, ist für die Phantasie des Beschauers der notwendige Spielraum vorhanden. Man fühlt, der nächste Schritt wird die Hauptgruppe in die Mittelaxe des Bildes bringen. Jetzt dagegen, wo die zwei Figuren bereits die Mitte einnehmen, drückt die Richtung ihrer Bewegung nach links, und dies scheint mir die eigentliche Ursache, weshalb so viele Betrachter das Gefühl bekommen, das Bild sei nicht im Gleichgewicht. Daß man sich bewegende Hauptpersonen nicht in die geometrische Mitte einer Komposition stellt, sondern in der Richtung ihrer Bewegung etwas diesseits der Mitte hält, ist wohl mit unendlichen Beispielen zu belegen.

Manches bleibt ja bei der Annahme der Verstümmelung unaufgeklärt, z. B. das gleichmäßige Fehlen des Schildes mit den Namen auf beiden Kopien. Man kann sich verschiedene Gründe dafür denken. Wenn schließlich Veth zur Vergleichung ein Bild van der Helsts heranzieht, die Regenten der St. Sebastiansgilde, die die Kleinodien der Schützengesellschaft vorweisen, dann zwei alte Kopien (zu S. 46 des Separatabdrucks) abbildet, die beide mehr Raum über den Köpfen zeigen als das Original, und also sagt, da könne man mit dem gleichen Recht wie im Fall der Nachtwache behaupten, das Original sei oben abgeschnitten und verstümmelt, so übersieht er doch, daß solche Unterschiede mit einer Differenz um mehrere Figuren nicht gleichwertig sind.

Ist denn nun die Verstümmelung eines Bildes etwas so Unerhörtes, oder ist es nicht ein verhältnißmäßig häufiger Fall von Bilderschicksalen? Wie selten haben große Leinwände das Glück, am Ausstellungsort, für den sie gemalt worden sind, zu bleiben! Sowie die Notwendigkeit eines Ortswechsels sich ergiebt, so entsteht die Gefahr, daß die Maße des Bildes und die des neuen Ausstellungsraumes nicht zu einander passen. Ist aber zunächst überhaupt kein Raum da, und müssen die Bilder aufgerollt werden, so giebt es noch ganz andere Gefahren. Man verkleinert wohl das Bild, um es wieder verwenden zu können. Das ist noch nicht das Schlimmste. Wie viele Köpfe sind nicht im Kunsthandel aus Kompositionen herausgeschnitten worden, weil man dachte, ausdrucksvolle Köpfe eher verwerten zu können als große Bilder, deren Verkäuflichkeit an der Platznot ein Hinderniß findet! Vielleicht forderte Rembrandt aber durch eine Besonderheit seiner Malgewohnheit den Vandalismus heraus. Da er das Licht auf engem Raum zu konzentrieren liebt und viel Dunkel ringsum häuft, so mochte es Barbaren genug geben, die die innere Notwendigkeit im Verhältniß des Licht- und Schattenquantums nicht fühlten, sondern in dem, was der empfindliche Takt des Meisters so und nicht anders gefordert hatte, Laune, persönlichen Geschmack und Willkür sahen. Vielleicht half man sich mit einer solchen Auffassung über einen Vandalismus weg. Ich werde auf diese Betrachtung geführt, wenn ich anhaltend beobachte, daß in der Wiedergabe Rembrandtscher Werke in Illustrationen moderner Bücher Verstümmelungen der bezeichneten Art fast die Regel sind. Man giebt die beleuchtete Szene und verkürzt die verdunkelte Umgebung. Ich will keine Beispiele aus billigen, sogenannten populären Büchern anführen, wo der Grund, Raum zu sparen, der entscheidende war, sondern

auf das Werk von Michel hinweisen, wo für die Heliogravüre des Opfers Manoahs die Gruppe der zwei Hauptfiguren, oder beim Kasseler Bildniß des Bruyningh (p 429) einfach der Kopf herausgeschnitten ist. Wobei es mir natürlich nicht einfällt, einen Kenner wie Herrn Michel für diese Sünden verantwortlich zu machen.

Nach allem ist doch das Wahrscheinlichste, daß der Nachtwache bei der Neuaufstellung im Rathaus das Schicksal, verstümmelt zu werden, widerfahren ist. Uebrigens giebt es, worauf längst aufmerksam gemacht worden ist, eine einfache Probe, um zur Gewißheit zu gelangen. Man nehme das Bild aus dem Rahmen und untersuche die umgeschlagenen Ränder der Leinwand am Keilrahmen. Zeigen sie, daß die Bemalung auf ihnen weitergeht, so ist die Verstümmelung widerspruchslos bewiesen; zeigen sie Spuren von bloßer Untermalung, so ist die Behauptung der Verstümmelung eine Verleumdung.

4.

Die Architekturen auf den Hintergründen Rembrandtscher Bilder.

Die Frage nach dem Stilkarakter der Architekturen, denen man auf Rembrandts Gemälden, Radierungen und vereinzelt auch auf seinen Zeichnungen begegnet, erfordert eine genaue Untersuchung, wovon ich das Folgende nur als ein Stück und einen vorläufigen Beitrag bezeichnen will. Daß Rembrandt in den architektonischen Dekorationen seiner Bilder dieselbe Treue angestrebt hat wie in Kostüm und Karakter seiner Figuren, darf wohl angenommen werden. Modelle standen ihm aber in Holland auf dem Gebiet der Architektur nicht ebenso zur Verfügung, wie sie ihm für die äußere Erscheinung des Figürlichen die Judengassen von Amsterdam boten. Nur die Vorliebe für die schattenreichen, engen, gewölbten Durchgänge (oben S. 267 f.), wie sein eigenes Haus (ähnlich dem, was man in München ein „Durchhaus" nennt) einen besaß (S. 573), mochte sich in seiner nächsten Umgebung gebildet haben. Will man herausheben, was den Architekturen Rembrandtscher Bilder ihr karakteristisch Unterscheidendes verleiht, so wären zwei Liebhabereien zu nennen, die Neigung für Zentralbauten mit strebepfeilerartigen Widerlagern und die Bevorzugung des Rundbogens. Vergegenwärtigt man sich nun die großen kirchlichen Monumente gotischen Stils, die Holland

besitzt, so muß es auffallen, mit welcher Konsequenz und Absicht Rembrandt sie vermeidet und, etwa in den Radierungen der Medea (B 112) oder der Austreibung der Händler aus dem Tempel (B 69), Gewölbe und Gewölbegurten im Rundbogen giebt. So viel mir bekannt geworden ist, hat sich niemand über diesen architektonischen Geschmack ausgesprochen, hat ihn noch niemand zu erklären versucht. Blanc hat gelegentlich das Wort: byzantinisch zur Karakteristik Rembrandtscher Prospekte hingeworfen. Aber woher soll der Künstler diese Dinge gekannt haben? Allerdings sind nicht nur die Gesamtaufrisse, sondern auch die Einzelformen, Fenster und Thore, ein deutlicher Rundbogenstil.

Die Gedanken, die ich mir lange über die Herkunft der Rembrandtschen Architekturformen gemacht, erhielten eines Tages eine bestimmtere Richtung, als ich zum so und so vielten Male das Inventar von 1656 durchlas und dabei an einer Nummer stutzte, die lautet: „Gants Jerusalem von Jacob Calot.“ Ein Callotscher Stich von Jerusalem war mir freilich noch nicht vorgekommen; auch wollte sich, als ich in Meaumes Katalog seiner Werke suchte, zunächst nichts derart finden, und auch die Kupferstichkabinette, in denen ich bei der nächsten Gelegenheit die Blätter des Meisters durchnahm, enthielten das gesuchte Blatt nicht. Vielmehr ergab sich, daß, wo immer Callot in den zahlreichen Folgen seiner biblischen Darstellungen Architekturen angegeben hatte, diese Hintergründe und Räume Architektur des siebenzehnten Jahrhunderts in den geläufigen, zum Barock neigenden Renaissanceformen waren. So stand die Untersuchung wieder still, bis ich in Baldinuccis Buch, Cominciamento e progresso dell' arte dell' Intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa professione, bei der Lektüre der Biographie Callots auf folgende Stelle stieß: Quest'anno pure 1620 intagliò il frontispizio del libro intitolato Trattato delle piante e immagini de' sacri Edifizj di Terra santa disegnate in Jerusalemme dal Padre Fra Bernardino Amico di Gallipoli de' Minori Osservanti, e similmente tutti gl' intagli contenuti in esso libro in numero di 34 pezzi, che sono le piante, proffili, alzate, e spaccati delle sacrate fabbriche di que' luoghi ove fu operata nostra Redenzione, ed i rami di queste carte si conservano anche essi nella Real Guardaroba del Granduca (in Florenz). Es folgt noch ein Zeugniß über die Treue und Zuverlässigkeit dieser Aufnahmen.

Mit dieser Notiz fand sich nun auch das Gewünschte bei Meaume II 211 f. unter einer Rubrik, in der ich es zuvor nicht vermutet und gesucht hatte: Estampes gravées pour orner des livres traitant de matières profanes. (Nr. 455—489). Das Buch selbst aber mit den Callotschen Stichen war nicht sofort zu beschaffen; denn mehrere große Bibliotheken und Kabinette, bei denen angefragt wurde, besaßen es nicht. Indessen kam es nach einiger Zeit durch die Freundlichkeit des bekannten Frankfurter Buchhändlerhauses Jos. Bär & Co. leihweise in meine Hände. Der genaue Titel ist dieser:

Trattato | delle piante ed immagini | de sacri edifizj di | Terra santa | Disegnate in Jerusalemme | secondo la regola della | Prospettiva e vera misura | della lor grandezza | Dal R. P. F. Bernardino | Amico da Gallipoli dell' | Ord. di S. Francesco de Minori osservanti | Stampate in Roma e di nuovo | ristampate dall istesso Autore | in più piccola forma | aggiuntovi la strada | dolorosa & | altre | figure | In Firenze appresso Pietro Cecconcelli alle stelle Medicee con licenza de Superri 1620. Aus dem Widmungsschreiben an den Großherzog Cosimo II von 1619 ergiebt sich, daß der genannte Minorit um 1596 fünf Jahre im heiligen Land zugebracht hatte, wo die Franziskaner die Kustodie der hh. Stätten besaßen. Die Pläne und Ansichten hat er selbst gezeichnet. Auf den Stichen meines Exemplares stand Callots Name (dies war seine Florentiner Periode) nicht. Doch ist zu bemerken, daß es abweichende Exemplare geben mag. Meaume spricht nämlich von „quelques figures spirituellement touchées“ auf diesen Ansichten. Eine solche figürliche Staffage war auf den mir vorliegenden Blättern nirgends zu sehen. Das Buch enthält 65 Seiten und 5 Bl. in Quart oder Kleinfolio. Die Kupfer sind besonders eingeheftet. Die Zensurlicenz ist Rom, Juli 1609, datiert.

Der Ansichten von Jerusalem sind es zwei. Zwischen S. 55/56 das gegenwärtige Jerusalem, vom Oelberg aus gesehen, und zwischen S. 56/57 eine Rekonstruktion des alten Jerusalem, aber von der entgegengesetzten, also Westseite aufgenommen. Hier ist dann Golgatha und das heilige Grab außerhalb der Mauern gezeichnet, und sämtliche biblischen Stätten eingetragen. Der Verfasser bemerkt im Text, daß diese Ansichten nicht wie die anderen Tafeln auf genauen Messungen beruhen, sondern auf Grund der Zeichnungen eines Ordensbruders P. Antonino d'Angioli gegeben, von ihm selbst aber korrigiert seien.


LA VERA
E REALE
CITA DI GE
RUSALEM
COME SI TROVA



144 Architektur
Ausschnitt aus dem Gemälde No. 71

Der Callotsche Stich nach der ersten der beiden Aufnahmen, also Jerusalem am Ende des sechszehnten Jahrhunderts, wird hierneben ein wenig verkleinert in der Abbildung veröffentlicht. Die Maße der Plattengröße des Originals betragen 29 cm Breite und 22,8 cm Höhe (mit dem Text).

Jeder, der mit den Rembrandtschen Architekturformen vertraut ist, wird sofort gewahren, daß der Meister dieses Blatt von „gants Jerusalem", das er besaß, mit Nutzen betrachtet hat. Sowohl an die Gebäudegruppen der Umgebung, wie besonders an das von Säulen und Rundbogenarkaden getragene Tempelchen rechts finden sich Anklänge bei Rembrandt. Hier hatte er ferner den Gesamteindruck von Zentralbauten, Kuppeln, und zwar ohne die Minaretts, die sonst die Silhuette türkischer Städte so wesentlich verändern. Was indessen die einzelnen Bauten anlangt, so braucht man nicht nach genauer „Beeinflussung" zu suchen. Die Muster für die Einzelgestaltung hat sich Rembrandt sicher aus mehrfachen Quellen geholt, und auch davon meinen wir, die richtige Fährte gefunden zu haben.

Die Architektur des Petersburger David- und Absalombildes (Abb. Nr. 71 und hierneben im Ausschnitt etwas größer) erinnert auffällig an eine stadtrömische Ruine, die sogenannte Minerva Medica, einen achteckigen Zentralbau, der wahrscheinlich ursprünglich das Reservoir einer Wasserleitung gewesen ist und von der modernen topographischen Forschung Nymphaeum Alexandri genannt wird. Die Uebereinstimmung im Vortreten des Nischenkranzes im Erdgeschoß nach außen, im System der Strebepfeiler (welches Durm im Handbuch der römischen Architektur eine Vorwegnahme der Gotik genannt hat), in der Kuppelform springt in die Augen. In seiner Kupferstichsammlung besaß Rembrandt, wie uns das Inventar verrät, „een boeck vol teeckeningen van alle Roomsche gebouwen en gesichten van alle de voornaemste meesters", weiter ein Buch mit Stichen nach Architekturen; auch die Werke von Heemskerck, der 1532—36 in Rom war und unendlich vieles dort nach antiker Plastik und Architektur gezeichnet hat, wovon eines und das andere später auch gestochen wurde. In einem der Skizzenbücher Heemskercks, die in das Berliner Kupferstichkabinett gelangt sind, findet sich die „Ruine eines Kuppelgebäudes nach Art der sogenannten Minerva Medica" gezeichnet*). Das große römische Panorama, das Heems-

*) A. Michaelis, Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts VI (1891) 162, auf Blatt 49ᵛ des zweiten Bandes.

kerck gezeichnet hat (ich habe de Rossi noch selbst in der Adunanz des Römischen Instituts darüber vortragen hören), und welches in den Antiken Denkmälern II veröffentlicht worden ist, giebt die Ansicht von einer anderen Seite und enthält also die Minerva Medica nicht. Vor die Frage gestellt, welche älteren Stiche Rembrandt gesehen haben könnte, forschte ich zunächst in den bekannten Stichsammlungen römischer Ruinen aus dem sechszehnten Jahrhundert, bei Lafreri, bei Cavalleriis, darnach in Du Peracs vestigi. Aber nirgends fand sich eine Aufnahme des gesuchten merkwürdigen Baues. Aus dieser Not half mir der verehrte Direktor der Viktor Emanuelsbibliothek in Rom, Herr Graf Domenico Gnoli, mit seiner großen Kenntniß und bewährten Güte. Er hat mir die gewünschten Stiche herausgesucht und die hier mitgeteilten Photographien machen lassen. Die eine Aufnahme, im Breitformat, ist aus Roma antica di Alò Giovannoli da Cività Castellana, libro primo tav. 78. In Roma l'anno 1619. Die zweite, in Hochformat, aus Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque hodiernis monimentis — liber primus — summo cum studio incisus ac delineatus a Jo. Maggio Romano, tav. 21. Roma 1649. Es verschlägt nichts, daß das Datum des zweiten Stichs später ist als das Bild von Rembrandt. Wenn nicht dieselben, so mochten ähnliche Ansichten Rembrandt vor Augen gekommen sein und ihm Anregung gegeben haben.

Rundbauten römischen Motivs sind auch in den Architekturprospekten der älteren niederländischen Malerei nicht eben selten. Bei denen, die in Rom studiert haben, wird der Sibyllentempel von Tivoli eine Art Inventarstück. Jan van Scorel giebt römische Bauten; der alte Brueghel und Valckenburg mögen sich ihren Babelturm aus römischen Motiven zusammenphantasiert haben. Dagegen haben die Aelteren, wie Patinier, wo sie Rundbauten geben (Wien, Ruhe auf der Flucht, Martyrium der h. Katharina; Berlin, Ruhe auf der Flucht), in der Regel gotische Einzelformen, so daß ihre Modelle eher in nordischen Zentralbauten zu suchen sein werden.

Bei Rembrandt, der nicht in Rom war, ist es eine Aeußerung seines starken, fast wissenschaftlich gründlichen Vergegenwärtigungsbedürfnisses, daß er die antiken Architekturmotive studiert hat. Auf der Radierung von Petrus und Johannes (1659 B 94) giebt er den Tempel von Jerusalem mit seinen zwei berühmten Säulen und einer sehr weiträumigen, amphitheaterartigen Architektur. (Hierzu ist zu bemerken, daß der Raum vorn, wo die Handlung spielt, nicht als die „schöne“ Tempelthüre gedacht zu sein scheint,

145. 146. Alte Stiche nach der Ruine der sogenannten Minerva Medica in Rom.

sondern als eine Portalöffnung, genau wie die gegenüber in der Ferne sichtbaren Choröffnungen zu den Rängen dieses Amphitheaters.) Es kann sein, daß hierbei Motive römischer Zirkusbauten, wie etwa bei Du Perac, Tafel 11 und 26, die Ruinen des Zirkus Maximus und des kastrensischen Amphitheaters, vorgeschwebt haben, ebenso wie für den großen Rundbau hinter den beiden Säulen eine Erinnerung vielleicht des Hadrianischen Mausoleums. Aehnlich mag es mit der Pilasterordnung sein, die Rundbogenfenster umrahmt, wie sie die Fassade an dem Palast des Berliner Susannabildes zeigt.

Hierzu kommen weiter die Anregungen, die Rembrandt von Moscheenbauten empfing, die wenigstens in Konstantinopel die byzantinische Bauweise in gerader Linie fortsetzten. Das Inventar nennt ausdrücklich: „een boeck vol Turcxe gebouwen van Melchior Lorich, Hendrik van Aelst, en andre meer, uytbeeldende het Turcxe leven.“ Man kann sich denken, mit welchem Interesse Rembrandt des Melchior Lorch (vgl. Bartsch, peintre-graveur IX 500 ff.) Holzschnitte türkischer Trachten, alle die mannigfaltigen Turbane der Großen, den überreichen Perlen- und Edelsteinschmuck auf den Brustbildern der Sultaninnen betrachtet hat. Die Hintergründe dieser türkischen Figuren haben meist Architekturen; hier begegnen dann die Bajazet- und Achmedmoschee, auch die alte Sophienkirche, mit Strebepfeilern am Kuppeltambour, vor allem aber mit jener flachen Kuppelform, die Rembrandt gern anwendet.

Sicher ist damit die Liste der Quellen, aus denen Rembrandts Architekturstil zusammengeflossen ist, nicht erschöpft. Dies muß noch weiter verfolgt werden. Auch sind wir weit entfernt, zu behaupten, daß man im Einzelfall bestimmte Vorlagen werde nachweisen können; wir glauben das nicht einmal für das von uns selbst gegebene Beispiel der Minerva Medica. Aehnlichkeiten dieser Art sollen mehr die Richtung andeuten, aus der Rembrandt die Anregungen gekommen sind; aus den sachlichen Gegebenheiten byzantinisch-türkischer, jerusalemischer, römischer antiker Bauten, aus anderen Motiven mehr und aus eigenen Zuthaten ist sein Architekturstil zusammengewachsen.

Diese kleine Quellenuntersuchung würde für sich wenig bedeuten. Sie gewinnt erst Interesse durch die erneute Beobachtung, daß es dem Künstler in seinen biblischen Darstellungen doch um etwas wie historische Treue zu thun war. Er wünschte sich von der architektonischen Szenerie der römischen Kaiserzeit, in der die evangelische Geschichte spielt, er wünschte sich von

orientalischer Bauphantasie, von dem Aussehen der Stätten der Passion genauere Kenntniß zu verschaffen. Dies ist ein anderer Geist, als in dem auf den alten Mosaiken Jerusalem und Bethlehem als Städte mit Mauern und großen Gebäuden dargestellt, oder zu allen Zeiten Architekturkulissen im Geschmack der jeweiligen Mode hinzugefügt worden sind.

Umsonst bemüht sich der einzelne, sich einen Rembrandt nach seiner Einbildung zu konstruieren. Es sind tief mystische Züge, es sind mittelalterliche Empfindensweisen auf seinem Antlitz ausgeprägt; aber der rationalistische Historismus ist auch da. Hier gilt es, sich bescheiden, und sich mit der größten und vorurteilslosen Unbefangenheit zu rüsten, um die Aeußerungen der vieldeutigen Erscheinung eines künstlerischen Genius zu analysieren. Fertige Maßstäbe trügen. Das Wesen des Genius beschreiben, ist ein Unternehmen, ein unbekanntes Land zu entdecken.

5.

Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil.

Rembrandts Beziehungen zum Kunstgewerbe seiner Zeit sind ein Thema, das zu monographischer Behandlung reizen könnte. Man würde aus dem Inventar von 1656 die objets d'art zusammenstellen, man würde aus seinen Werken, was von Gerät, Möbeln, Schmuck da ist, verzeichnen — und was ist da nicht alles an Betten, Stühlen, Silbergerät, schöngearbeiteten goldenen Ketten, Gürtel- und Mantelschließen, Agraffen, Helmen u. drgl. —, man würde die Sammlerneigungen und die Geschmacksmoden der Zeit beachten: es würde sich lohnen. Ein bekannter Goldschmied von Amsterdam, Johann Lutma senior, scheint Rembrandts Freund gewesen zu sein; wir haben seine Bildnißradierung von der Hand des Meisters (oben S. 477). Auch giebt eine Radierung (B 123) einen Goldschmied an der Arbeit, wie er die Gestalt einer Karitas anfaßt und den Hammer in der Hand hält, ein Motiv, das Rembrandt aus der Werkstätte eines Freundes entnommen haben wird. Daß Rembrandt darüber hinaus eine weitgehende Geschmacksgemeinschaft mit gewissen Amsterdamer kunstgewerblichen Ateliers gehabt, ist die kleine Entdeckung, die wir zum Schluß hier vorlegen.

Jedem, der sich dauernd mit den Werken dieses Künstlers beschäftigt, muß es auffallen, daß das Mobiliar, das auf seinen Bildern vorkommt, nicht

zufällig aus allerlei Museumsstücken einer Privatsammlung zusammengesetzt ist, sondern daß ein ganz bestimmter Geschmack sich darin ausdrückt. Schon W. Bode hat angemerkt (Text des Rembrandtwerkes III S. 36), daß etwa das Bettgerüst auf Bildern wie Isaak und Esau (III Nr. 217), der Petersburger sogenannten Danaë (Abbildung Nr. 97) und auf der Radierung des Todes Mariä (B 99) nahe verwandte Formen zeigt. Diese Formen sind in keinen geläufigen Stil einzureihen, und man kann sie nicht eigentlich barock nennen. Betrachtet man des weiteren die Zeichnung der Goldbordüren, die auf reiche Mäntel gesetzt sind, die Form der Glieder von Goldketten, die Sesselfüße u. s. w., so treten hier launische Gebilde auf, die an Meermuschelformen denken lassen; Rembrandt hatte Seegewächse u. drgl. in seiner Sammlung; diese Formen müssen ihn angezogen haben. Doch ist kein Muschelstil, wie später in Frankreich, daraus geworden. Es ist eine Vorliebe für knollige Bildungen, die auch den Figurenstil ergreift und ihr Wesen darin hat, daß sie dem Geradlinigen ausweicht und das Weiche mit seiner hin und her sich biegenden Oberfläche aufsucht, um einen kapriziöseren Lichtauffall zu gewinnen. Hierfür ist die Bildung des Drachenkopfes auf der Radierung Adam und Eva (Abbildung Nr. 17) ein vorzügliches Beispiel. Auch die Gesichtsbildung des Henkers und des Negers auf der Radierung der Enthauptung des Täufers (Abbildung Nr. 67) ist zu beachten. Die Art, wie Baumstämme gezeichnet werden, überhaupt der ganze Duktus Rembrandts hängt eng mit seinem malerischen Geschmack zusammen. Ist man eine Weile geneigt, alle diese launischen Formen und Linienführungen für etwas ganz persönlich Rembrandtisches zu halten, so zeigt sich bei genauerem Forschen allmählich an gewissen Stellen, daß hier eine Stilrichtung vorliegt, die Rembrandt nicht allein innehält, sondern die sowohl in Holland wie in der gesamten Kunst des siebenzehnten Jahrhunderts eine breite Bahn beschreibt.

Formen wie die Kartusche an dem Pfeiler auf der Radierung der Tempeldarstellung Jesu (B 51) mit ihrem lappigen Rahmenornament, besonders aber die Prachtgeräte auf dem Dresdener Gemälde der Simsonhochzeit (Abbildung Nr. 42), die hierneben nach einer Zeichnung des Dresdener Malers, Herrn Reinhold Vetter, der Deutlichkeit wegen als Ausschnitte mitgeteilt werden, erstlich das Mittelstück der Tafel, das pokalartig auf einem blumengeschmückten Untersatz ruht, sodann die Kanne in dem Becken, — diese Gebilde weisen unmittelbar auf einen Zusammenhang mit dem sogenannten Ohrmuschelstil hin.



147. 148. Gefäße. Ausschnitte aus Rembrandts Gemälde der Hochzeit Simsons. No. 42.





149. 150. 151. Adam van Vianen, Gefäße.



Ehe wir unsere Aufmerksamkeit der Geschichte und Psychologie dieses Stils zuwenden, sei einiges über den holländischen Kreis seiner Anhänger bemerkt. Die ausgesprochensten Vertreter dieses Geschmackes sind Adam van Vianen, und die jüngeren, Johannes Lutma der alte und Gerbrand van den Eeckhout. Dagegen sind andere Namen, die in diesem Kreis genannt werden, wie M. Mosyn und Clement de Jonghe nur mißverständlicher Weise hereingekommen; sie haben lediglich die Entwürfe der zuvor genannten Meister in Ornamentstichen vervielfältigt.

Adam van Vianen entstammt einer bekannten Utrechter Goldschmiedefamilie; sein Bruder Paul, der in Italien und später im Dienst Kaiser Rudolfs in Prag war, wird von Sandrart in der Teutschen Akademie, zweiter Teil, S. 341 f., eingehend besprochen, und seine Kunst der Silbertreibarbeit hoch gepriesen. Adam wird ebenda als Meister des gleichen Fachs genannt, der „Handbecken, Schalen, Salzfässer, Messerhefte und andere Zierlichkeiten immerzu für die Liebhaber in Amsterdam und ganz Holland gemacht und sich einen besonderen Ruhm erworben". Von Sandrart erfahren wir auch den Namen, mit dem in Holland dieser Stil benannt wurde: Groteschen oder Schnackerey. In Rembrandts Inventar werden zwei Gipsabgüsse nach Adam van Vianen genannt, ein Bad der Diana und ein Becken mit nackten Figuren. (Darstellungen dieser Art hebt Sandrart als von Paul van Vianen herrührend hervor.) Seine Werke sind neuerdings durch eine Neuherausgabe bekannter geworden. Der Neudruck, bei Nijhoff im Haag 1892 erschienen, wiederholt Adam van Vianens „Modelles artificiels de divers vaisseaux d'argent et autres oeuvres capricieuses", die Christian van Vianen in Stichen von Th. de Quessel 1650 veröffentlicht hat. Der Titel ist in drei Sprachen, Italienisch, Französisch, Holländisch. Es sind in drei Teilen 48 Tafeln, woraus wir hierneben Teile der Tafeln 10, 24, 25 wiederholen, eine zweihenkelige Schale, zwei Becher und einen Aufsatz. Die nahe Berührung mit den Gefäßen auf Rembrandts Simsonhochzeit springt in die Augen. Die meisten Stücke enthalten mehr Figürliches als die hier ausgewählten, kauernde und herumkriechende Gestalten, Monstren und Fratzen, Seegetier.

Von dem alten Lutma, der aus Groningen stammte und 1669 gestorben ist*), sind zwei Ornamentstichsammlungen ausgegeben worden. Veel-

*) De Vries, Biografische Aanteekeningen, Oud Holland III (1885) 226.

derhande nieuwe Compartemente getekent door Johannes Lutma de oude tot Amsterdam a. 1653 und Festivitates aurifabris statuariis aliisque qui artes amant perquam necessariae per Johannem Lutma senem, Amstelodami a. 1654. Der holländische Titel übersetzt Festivitates mit Snakerijen. Gerbrand van den Eeckhout (wohl derselbe, der als Maler und Schüler Rembrandts bekannt ist) nennt sich Gerbrand de Chesne auf dem Titel seiner Plusieurs nouveaux compartements, die von Clement de Jonghe gestochen sind. Aus dieser Folge teilen wir hier Blatt 10 und 18 verkleinert nach den Originalen im Dresdener Kupferstichkabinett mit, auf Grund von Photographien, die wir der hilfbereiten Güte von Herrn Direktor Max Lehrs verdanken. Es sind Rahmenornamente aus Muschel- und Dickhäutermotiven. Das eine Blatt giebt orientalische Waffen, wo sich die krummen Formen der Säbel und die apfel- oder quittenförmigen Schilde mit ihren geschweiften Linien vortrefflich dem Gesamtduktus einfügen, ein Arrangement, wie es Rembrandt wohl gefallen mochte.

Weiter begegnet ein Sammelwerk mit dem Titel: Verscheyde constige Vindingen om in gout silver hout en steen te wercken, nach Erfindungen von Gerbrand van den Eeckhout, J. Lutma, Adam und Paul van Vianen und anderen; es ist in Amsterdam bei dem uns wohlbekannten Clement de Jonghe (Abb. Nr. 126) verlegt.

Man findet diese Stichfolgen bei Jessen, im Katalog der Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums, und bei Guilmard, les maîtres ornemanistes, 1880, verzeichnet. Soweit meine Erfahrung reicht, besitzen die Kupferstichkabinette diese Folgen nicht immer vollständig, und es ist häufig, daß einzelne Blätter fehlen. Guilmard hat auf Tafel 176 ein sehr karakteristisches Gefäß dieses Stils abgebildet (wiederholt bei Ebe, Spätrenaissance I 467) und seine Erfindung irriger Weise dem Mosyn zugeschrieben. Von Lutmas Entwürfen, in denen allerdings der Geschmack am Qualligen, Lappigen und Schlappigen wahre Orgien feiert, findet Guilmard: „ces cartouches, composés dans le genre auriculaire exagéré, sont affreux de formes; c'est la vraie décadence de l'art“ (p. 508 f.). Man kann dieses Urteil eines in der Rechtgläubigkeit der klassizistisch-akademischen Lehre erzogenen französischen Kritikers als beruhigende Gegenprobe dafür gelten lassen, daß Rembrandt an dieser „dekadenten“ Kunst Geschmack fand.



152. Adam van Vianen, Aufsatz.



153. 154. Gerbrand van den Eeckhout.
Rahmenentwürfe.



Was sich an Werken dieses Stils nicht nur in Stichen, sondern als Silbergerät wirklich erhalten haben mag, hiervon gestehe ich, noch keine genaue Vorstellung zu haben, und nenne nur einige wenige Beispiele. Eine in Amsterdam 1880 veranstaltete Ausstellung alter Gold- und Silberarbeiten, worüber eine Veröffentlichung vorliegt*), zeigte mehrere Beispiele dieses Stils, auf Tafel 9 des Prachtwerks eine silberne Schüssel im Besitz des Ministers de Beaufort mit allegorischen Darstellungen der vier Erdteile und ihrer Tierwelt. Die Stege, welche die figürlichen Darstellungen trennen, sind im richtigen Ohrmuschelstil. Ferner aus dem Besitz des Marquis de Sligo eine dem Adam van Vianen zugeschriebene silberne Kanne auf einer Schüssel (Tafel 35 und 36. Die Kanne ist auch, zu stark verkleinert, am Schluß der Einleitung zu den von Nijhoff neuherausgegebenen Werken Vianens wiederholt). Ermäßigt erscheint der Stil auf Pokalen und Kannen der Tafeln 40—42. Ein weiteres Stück, einen zweihenkeligen Silberbecher mit Deckel aus der Sammlung Fuld in Amsterdam, hat de Roever in Oud Holland IV (1886) 64 veröffentlicht und ebenda einen 1639 datierten Nautilusbecher der Sammlung des Grafen Mnisech in Paris erwähnt. Die dort geäußerte ästhetische Kritik dieser Stilform wollen wir dem verdienten Urkundenforscher hingehen lassen.

Zu dem noch original vorhandenen Material und den Stichen tritt als weitere Quelle das Vorkommen solcher Gefäße auf Bildern. Auch dafür nur wenige Beispiele. Auf einem Stilleben von Wilhelm Kalff im Amsterdamer Reichsmuseum (Nr. 743) eine silberne Kanne dieses Stils (abgebildet im Spemannschen Museum VI Nr. 29). Ebenso das Prachtgerät auf der linken Seite eines Bildes von Ferdinand Bol in Braunschweig (Nr. 246), welches das Motiv von Rembrandts Petersburger sogenannter Danaë benützt hat. Dagegen hat Gerbrand van den Eeckhout auf den beiden Braunschweiger Gemälden, der lebensgroßen Sophonisbe, der der Giftbecher gereicht wird, wo also der Pokal ein Hauptstück ist, und auf dem Opfer Salomos, wo zahlloses Goldgerät vorkommt, eine sehr konservative Formengebung gewählt. Beide Bilder sind datiert, 1664 und 1654, und es könnte sein, daß Eeckhout, wie er die Rembrandtische Kunst-

---

*) Société Arti & Amicitiae à Amsterdam, exposition rétrospective d'objets d'art en or et en argent 1880, 50 planches phototypes. Amsterdam, Buffa 1881, Fol.

überlieferung verließ, so auch den kunstgewerblichen Geschmack dieses Kreises später verleugnet hat*).

Soll man nun mit ein paar Worten den Karakter des Ohrmuschelstils auszudrücken suchen, so gestehe ich, daß mir für die Erkenntniß seines Wesens der Versuch, ein Gefäß dieses Stils nachzuzeichnen, besonders belehrend war. Jedes Gefäß, das der Ueberlieferung der Antike oder der Renaissance entstammt, ja auch die Töpfe der prähistorischen Stufen gehen von der Vorstellung eines bestimmten Umrisses aus. Ihr Schmuck wird, sei es am Fuß, Bauch, am Hals oder der Mündung, so verteilt, daß, wenn es Reliefschmuck ist, die Umrißlinie durch Unterbrechung und Ausbiegung belebt, vielleicht pikanter gemacht, aber nie unsicher gemacht oder gar aufgehoben wird. Der sogenannte Ohrmuschelstil aber, wenn er überhaupt eine Vorstellung von Umrißlinie besitzt, behandelt sie wie ein Thema, das unter Variationen eigentlich verschwindet. Der ganze Gefäßkörper beginnt sich zu bewegen, auszuschlagen, zu wuchern, Knospen zu treiben und Geschwülste zu bilden, deren Protuberanzen den Umriß unförmig machen. Bei jedem anderen Gefäß wird der Zeichner zuerst den Umriß festlegen. Hier ist das aber ganz unmöglich; denn der Umriß hat keine selbständige Bedeutung und ist nur eine Hülfsvorstellung; in Wahrheit ist er das zufällige Ergebniß der Reliefdekorationen, die die Wandung des Gefäßes in Besitz nehmen. Und was treibt nun alles hier sein Wesen! In den einfachen Fällen spreizen und dehnen und wölben sich die Formen, als wenn eine innere Flamme in ihnen kochte; jeder Fleck wird nach außen getrieben und verbogen; es giebt keine gerade Linie und regelmäßige Fläche mehr. Aus diesem Chaos von Formen steigen wie aus dunklen Grüften und Verstecken Monstren und Fratzen hervor, Zwischenwesen zwischen der organischen und unorganischen Schöpfung. In gewissen Tumoren gewahrt man unversehens Augen und Mäuler, die glotzen und sich aufsperren, Nasenknollen und Schnauzen, und dann deutlichere Gebilde, Muscheln und Delfinköpfe und -leiber, Gesichter und Masken, die sich dann wieder in blutegelartigen Larven, Kerben und Rüsseln, Wampen, Lappen, Warzen und Wirbeln mit Fortsätzen verlieren. Ein toller Wechsel von

*) Sein Vater war, wie Houbraken II 100 sagt, Goldschmied. Ueber einen Goldschmied Jan Pietersz van den Eeckhout, der 1652 begraben worden ist, vergl. De Groot, Houbraken S. 120. Der Maler ist 1674 gestorben.

Gesichten, wie er den, der E. T. A. Hoffmanns Märchen vom goldenen Topf gelesen hat, immer an den Studenten Anselmus erinnern muß, der alle Dinge mit den Geschöpfen seiner dämonischen Phantasie bevölkert erblickt. Ist das nun bloß die lustige Farce toller Künstlereinfälle, oder stecken darin auch sehr bestimmte künstlerische Werte? Ist das kostbare Metall für Improvisationen der Laune verschwendet oder dient es einem künstlerischen Gefühl? Wir glauben, wer den Zauber des Lichts, seine Spiele und Tänze, auf diesen endlos mannigfaltigen Flächen und Formen beobachtet hat, wird darüber nicht im Zweifel bleiben.

Was bedeutet das nun aber alles, woher kommt dieser Geschmack? War er auf ein paar lustige holländische Goldschmiede, denen sich Rembrandt dann und wann mit Vergnügen zugesellte, beschränkt, oder ist er weiter verbreitet und hätte also tiefere Wurzeln?

Die Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums, die auf der Erwerbung der Destailleurschen Sammlung beruht, giebt wenigstens in gewissem Umfang Auskunft. Analogien dieses Stiles finden sich in Italien, Deutschland und Frankreich*). Während sich indessen diese Kunstweise in Holland auf die Kleinkunst beschränkt zu haben scheint und, wie ich einstweilen glaube, die Architektur nicht ergriffen hat, tritt sie in den anderen Kunstländern zunächst als architektonische Dekorationsform auf. Der Goldschmied Lutma ist als junger Mann in Rom und Paris gewesen (Houbraken II 138 und van der Kellens Anmerkung in Oud Holland III [1885] 226). Dort konnte er, wie fast überall in der Welt, die Ansätze und Keime der neuen Mode gewahren. Was vom sechzehnten zum siebenzehnten Jahrhundert am auffälligsten in der Wandlung der Tracht hervortritt, die Neigung zum Weiten, Bequemen, Hängenden, so daß das Volumen der ganzen Erscheinung zunimmt, dasselbe ist an den architektonischen Einzelformen, in Rahmenmotiven, Masken, Kapitellen, Balustern zu erkennen. Die Formen verlieren ihre Straffheit und ihre sehnig-konstruktive Spannung; alles wird fleischiger

*) Dieses ganze Material ist mir seinerzeit durch die freundschaftliche Güte des Herrn Direktors P. Jessen zugänglich gewesen. Belehrende Aufschlüsse sind nach einzelnen Seiten daraus von Fr. Bach, die Hauptwerke des französischen Ornamentstichs vom Stil Louis XIII bis Louis XV, Leipzig 1897, 4° (aus der Bayerischen Gewerbezeitung) gezogen worden.

und saftiger, fetter und strotzender. Füllhörner z. B. verlieren die elegante Schweifung und bekommen etwas Rüsselmäßiges; Masken werden breitmäulig und schlappöhrig, knollenmäßig u. s. w. Man sucht das Weiche und Kantenlose, das Teigig-Formenschwächere mit seiner ausgesprochenen Neigung, sich nach unten zu ziehen, sich dem Schwergewicht nach zu sacken und zu hängen. Vor allem merkwürdig scheint mir das italienische Beispiel des berühmten Schildkrötenbrunnens in Rom, der 1585 datiert wird. Mit der Schlankheit der vier nackten Knabengestalten bilden die vier schweren Muschelbecken, in die Delfine Wasser speien, einen beabsichtigten Gegensatz. Diese Becken mit ihren gewulstet lippenartigen Rändern, die sich nach oben zu dick üppigen Voluten zusammenrollen, sind in ihren sackartigen Formen bereits ein vollkommener Ausdruck des neuen Kunsttemperaments. Das Gleiche kann man von dem Kartuschenrahmen sagen, mit dem Bernini die eine Inschrifttafel an der Basis seiner Gruppe Apoll und Daphne umgab (Casino Borghese, Rom). In diesem Jugendwerk der zwanziger Jahre hat er als Rahmenmotiv ein Drachengerippe mit Drachenhaut gewählt, lauter schlappig körperlose, hängende Formen*). Indes kommt alles das weit früher vor. Bei Rudolf Springer, hundert Kartuschen (Berlin 1879) sieht man auf Tafel 29 aus einem 1566 in Venedig erschienenen Buch Kartuschen eines gewissen Ruscelli abgebildet, wo die Formen bereits die erwähnte Schwerneigung verraten, Brüste wie Euter hängend u. dergl. begegnen. Bach hat auf die Formenbildung bei dem Bolognesen Metelli hingewiesen. Das ist derselbe Metelli, der mit Colonna zusammen eine Spezialität dekorativer Architekturmalerei ausbildete und von Velazquez für Madrid verpflichtet wurde**). Diese Stilneigung mag im Gefolge Mariens von Medici ihren Weg nach Paris gefunden haben, wo denn regelmäßig die südlichen mit den niederländischen Ideen sich kreuzten. Unter Ludwig XIII begegnen wir ähnlichen Formen. In dem livre d'architecture eines Florentiner Architekten Alessandro Francini, der in Diensten des Königs in Paris war, findet sich an Kartuschen, an Masken zwischen gebrochenen Giebelverdachungen oder am Bogenscheitel der Zug zum Lappigen und Quellenden, wenn auch in bescheidenen Grenzen. Eine Thürform aus diesem 1631 erschienenen Werk findet man z. B. bei v. Geymüller, Baukunst der Renaissance in Frankreich,

*) Abbildung bei Fraschetti, Bernini, S. 29.

**) Ausführlich Malvasia in der Felsina pittrice; neuerlich Justi, Velazquez II 197 ff.

S. 235 Fig. 55 abgebildet (das ganze Werk ist in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin zu finden). Stärker sind die Kartuschen von Rabel. Anderes hat v. Geymüller S. 235 und 237 kurz verzeichnet, wobei er hervorhebt, daß diese Geschmacksrichtung nicht in Paris, sondern in Holland und Deutschland zur vollen Entwickelung gelangt sei.

Von Entsprechendem aus Deutschland sei zunächst ein Buch mit Stichen genannt, Neues Compertamentbüchlein, Braunschweig 1621 (der Erfinder ist nicht genannt; es heißt bloß Godfr. Müller exc.). Dies interessiert deswegen, weil Braunschweig reich an Beispielen dieses Stils ist. Man sehe bei Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance, I. Lieferung, Tafel 9, den Erker an einem Haus von 1630, vor allem aber in dem gleichen Werk die Giebel der Langseite der Marienkirche in Wolfenbüttel. Von den gedrückten, schwammigen Voluten der Südseite meint Lübke (Deutsche Renaissance II 398), daß sie erst dem vorgerückten siebenzehnten Jahrhundert angehören könnten. v. Bezold, Baukunst der Renaissance in Deutschland, S. 108, weist auf zahlreiche Epitaphien norddeutscher Kirchen zwischen 1640 und 1660 hin und nennt die Ausstattung der Kölner Jesuitenkirche von 1627 eines der frühesten Werke des deutschen Knorpelstils. Aus Rutger Kassmanns in Köln 1659 erschienenem Musterbuch dieses Stils giebt er auf S. 102 eine Abbildung. Das Extrem dieser Richtung enthalten die Bücher von Simon Cammermaier von 1678 und dem Frankfurter Schreiner Unteutsch. Hier erscheint denn alles wie „ein formloses Gekröse". Wenn sich die Liebhaberei vereinzelt auch später findet (man sehe etwa die Löwenhaut über einer Thürfüllung im Berliner Schloß, abgebildet bei Gurlitt, Barock- und Rokokoornament Deutschlands 1889, Tafel 46), so tritt die Neigung für hängende Lappen und Zungen auch schon sehr früh auf, wie an Hermen und Masken eines inneren Portals am Wismarer Schloß, wo das Datum 1554 steht (Abbildung bei Fritsch a. a. O.). Dies ist nun zweifellos niederländisch, und so werden wir nach mancherlei Umwegen zu unserem Ausgangspunkt zurückgeführt.

Die Ohrmuschel erfreut sich bei den Kritikern körperlicher Schönheit keiner besonderen Gunst. Man rühmt kleine Ohren als das geringere Uebel; häufig ist die Mode gewesen, das Ohr durch Frisuren, durch Perücken zuzudecken und unschädlich zu machen. Abstehende, also besonders sichtbare Ohren haben immer als ein Greuel gegolten. Auf die naturgeschichtlichen Ansichten

vom rudimentären Karakter des menschlichen Ohrs und die Möglichkeiten, die sich etwa für die Zukunft eröffnen, wollen wir einzugehen unterlassen. Gegen diese Ansichten steht nun die Thatsache, daß es einen europäischen Ohrmuschelstil gegeben hat, der im Ohrlappenmotiv und allem Aehnlichen, in Hahnenkämmen und allem knollig Knorpelhaften ein Schönheitsideal gefunden hat. Ein gewisser Wechsel zwischen dem Straffen und dem nachlässig Weichen scheint der Kunst natürlich; die Geschichte der spätrömischen und der byzantinischen Kunst sogar hat zu verzeichnen, daß das Akanthusornament vom acanthus spinosus zum acanthus mollis übergeht. Statt daß man nun dankbar erfreut ist, endlich einmal von dem ewigen Juden der Akanthusform befreit zu werden, entsetzt man sich über den unklassischen Ohrmuschelstil und findet in ihm das Aeußerste von Geschmacklosigkeit und Entartung.

Der holländische Ohrmuschelstil des siebenzehnten Jahrhunderts ist vielleicht doch mehr als eine Mode, die durch ganz Europa wandernd sich zufällig am Rand des Kontinents besonders akzentuiert hätte. Wenn man genauer zusieht, entdeckt man in den Niederlanden tiefere Zusammenhänge der Stilüberlieferung und eine ausgesprochen nationale Färbung.

Als im sechszehnten Jahrhundert die italienische Renaissancekunst in die Niederlande eindrang und die große einheimische Kunst zurückdrängte, entstand im Ornamentstil eine eigentümliche Reaktion. Wir meinen die Dekorationen, die mit dem Namen des Peter Coek von Alst bezeichnet werden. Dieser Peter war der Lehrer und Schwiegervater des alten Brueghel. Es giebt ein 1550 erschienenes Werk von ihm über den Einzug Philipps II in Antwerpen 1544; auch werden ihm zahlreiche dekorative Holzschnitzereien, Steinkamine u. dgl. zugeschrieben. Hier sieht man nun Figuren, die sich durch das Rollwerk des Ornaments winden, Satyrn an Hermen mit hängenden Bärten, verzogenen Mäulern und weichen Ohrlappen, Körbe mit Obst, aber besonders knolligem Obst, dann Rüben und mit Vorliebe alle Arten von Gurkengewächsen mit ihren schwellend dicklichen Formen. Eine Freude am Reichtum der Natur in ihren wildgewachsenen, ungezogenen und etwas barbarischen Formen spricht sich aus. In dem Sichdurchwinden der Figuren durch das Gitter des Ornaments ist wie ein Nachklang der Verschlingungen und Jagden romanischer Dekoration; besonders aber meint man Züge aus der volkstümlichen Henkerphantasie zu gewahren, wie da die Figuren, zwischen umklammernden Halskragen und Fesseln eingeklemmt und angekettet,

gleichsam gefoltert werden. (Es wäre zum Beleg besonders auf das große Werk von Ysendijck, monuments classés de l'art dans les Pays-Bas zu verweisen, etwa unter Sculptures pl. 32, Entourages pl. 3, Cheminées pl. 16; dieses Stück auch bei Ewerbeck, Renaissance in Belgien und Holland I 106; dazu Graul, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden S. 45 f. Zitate nach Ysendijck sind leider bei der unpraktischen Anordnung oder Unordnung dieses Werkes schwer zu finden.) Hier ist noch mittelalterliche Phantasie lebendig, und man wird an die Dämonen und Erfindungen Hieronymus Boschs erinnert. Der nachfolgende, sogenannte Florisstil, die Weise Cornelius de Vriendts, des Erbauers des Antwerpener Rathauses, ist strenger und gemäßigter. Aber es bleibt immer ein stark niederländischer Einschlag, bis dann die Neigung zum Phantastischen und Bizarren in den nördlichen Niederlanden im Ohrmuschelstil wieder auflebt. In der Rahmenkartusche von Eeckhout, die wir Fig. 153 mitgeteilt haben, erinnern die Tritonenputten, die durch das Ornament kriechen, an den älteren Stil. Das Hypertrophisch-Wilde, das Burlesk-Humoristische, das teufelsmäßig Phantastische, das unakademisch Barbarische, das ganze mittelalterlich Nordische wird noch einmal lebendig. Wird jemand glauben, daß dies Rembrandt mißfiel? Von diesem Geist stak zu viel in ihm selbst. Ja, vielleicht fand er noch etwas Besonderes darin. Er mochte in den formlos malerischen Gebilden des Ohrmuschelstils, in der Lichtempfindlichkeit ihrer nimmer ruhenden Oberfläche denselben Geist malerischen Empfindens spüren, der im siebenzehnten Jahrhundert in der Malerei seinen höchsten Ausdruck finden sollte in dem Namen

Rembrandt.

Verzeichnifs der Abbildungen.

Heliogravüren.

	Seite
Die Nachtwache. Amsterdam.	274
Der barmherzige Samariter. Paris.	380
Bildniß des Jan Six. Amsterdam. Sammlung Six.	482
Bildniß des Nik. Bruyningh. Kassel.	484
Der verlorene Sohn. St. Petersburg.	518

Autotypien.

		Seite
1	Bettler. Radierung	38
2	Studienkopf. Radierung	39
3	Christus und die Jünger in Emmaus. Paris, André	40
4	Die Reue des Judas. Paris, Martinet	40
5	Die Darstellung Jesu im Tempel. Haag	41
6	Frau Elisabeth Bas. Amsterdam	56
7	Schlafende alte Frau. Radierung	56
8	Frau Margarete Bilderbeecq. Frankfurt a. M	57
9	Der Schiffsbaumeister und seine Frau. London, Buckingham Palace	57
10	Die Anatomie des Dr. Tulp. Haag	60
11	Diana im Bad. Radierung	61
12	Schiff der Fortuna. Radierung	61
13	Saskia. Zeichnung, Berlin	66
14	Saskia. Dresden	67
15	Raub der Proserpina. Berlin	117
16	Raub des Ganymed. Dresden	117
17	Adam und Eva. Radierung	120
18	Die Verkündigung an die Hirten. Radierung	121
19	Rembrandt und Saskia. Dresden.	126
20	Flora. London, Buccleuch	126
21	Die Opferung Isaaks. St. Petersburg	127
22	Die Blendung Simsons. Wien, Schönborn	127

Seite

23 Franz Hals, der Herr van Heythuysen. Brüssel 140
24. 25 Franz Hals, die Haarlemer St. Adriansgilde im Jahre 1627 u. 1633. Haarlem, Stadthaus 141
26 Martin Daey Paris, G. v. Rothschild 158
27 Saskia. Kassel 174
28 Flora. St. Petersburg 175
29 Der sogenannte Bürgermeister Pankras und seine Frau. (Rembrandt und Saskia?) London, Buckingham Palace 180
30 Die Kreuzabnahme Christi. München 181
31 Die Kreuzabnahme Christi. St. Petersburg 186
32 Correggio, Antiope. Paris . . . 187
33 Damenbildniß. Amsterdam . . 194
34 Die Ausweisung der Hagar. London, Viktoria- und Albert-Museum 194
35 Christus erscheint der Magdalena (Noli me tangere) London, Buckingham Palace 195
36 Besuch der Maria bei Elisabeth. London, Herzog von Westminster 195
37 Pfauenstudie. Aynhoe Park, England. Cartwright 206
38 Der Rohrdommeljäger. Dresden . 207
39 Die Parabel von den Arbeitern im Weinberg. St. Petersburg . . . 208
40 Heilige Familie. Paris 209
41 Adrian van Ostade, Bauernfamilie. Paris 209
42 Die Hochzeit Simsons. Dresden . 211
43 Gewitterlandschaft. Braunschweig . 228
44 Landschaft mit dem Barmherzigen Samariter. Krakau 228
45 Die Windmühle. Bowood, England. Lansdowne 229
46 Junge Dame. London, Buckingham Palace 234

Seite

47 Saskia. Berlin 234
48. 49 Herr und Dame. London. Herzog von Westminster 235
50 Selbstbildniß. London. Heywood-Lonsdale 238
51 Selbstbildniß. London 238
52. 53. 54 Selbstbildnisse. Radierungen 239
55 Der Goldwäger (Uytenbogaert). Radierung 242
56 Der Kunsthändler Francen. Radierung 243
57 Frau Doomer (?). St. Petersburg 243
58 Joseph erzählt seinen Traum. Radierung 244
59 Ausschnitt aus van der Helsts Schützenmahl. Amsterdam . . . 245
60 Schützenstück van Dirk Jakobsz von 1529. Amsterdam 252
61 Regentenstück von Werner van Valckert. Amsterdam 253
62 Kopie der Nachtwache von G. Lunden. London 265
63 Der Prediger Sylvius. Radierung 268
64 Ausschnitt aus dem Hundertguldenblatt. Radierung 269
65 Ecce Homo. Radierung . . . 280
66 Die Predigt des Täufers. Berlin 281
67 Die Enthauptung des Täufers. Radierung 282
68 Thomas de Keyser, Schützenstück. Amsterdam 283
69 Ausschnitt aus der Nachtwache. Der Leutnant 292
70 Bathseba im Bade. Haag, Steengracht 293
71 Die Versöhnung König Davids mit Absalom. St. Petersburg . . . 306
72 Ansicht von Omval. Radierung . 306
73 Velazquez, las meninas. Madrid . 307
74 Ausschnitt aus der Nachtwache. Das zweite Lichtzentrum 310
75 Das Opfer Manoahs. Dresden . 320

Seite
76 Der Prediger Anslo und seine Frau. Berlin 345
77 Susanna im Bad überrascht. Berlin 350
78 Junger Mann. Radierung . . . 352
79 Der Landschaftsmaler Asselijn. Radierung 352
80 Dr. Ephraim Bonus. Radierung 353
81 Jan Six. Radierung 353
82 Bathseba mit dem Brief König Davids. Paris 356
83 Das Kind mit dem Besen. St. Petersburg 356
84 Joseph bei Potiphar verklagt. Berlin 357
85 Christi Predigt. Radierung . . 372
86 Die Synagoge. Radierung . . . 372
87. 88 Der kleine Jesus unter den Schriftgelehrten. Radierungen . . 373
89 Bettlerin. Radierung 374
90 Bettler an der Hausthüre. Radierung 375
91 Das Hundertguldenblatt. Radierung 376
92 Christus und die Jünger in Emmaus. Paris 377
93 Figur in slavischem Kostüm. St. Petersburg 384
94 Adrian van Rijn im Helm. Berlin 385
95 Geharnischter Mann. Glasgow . 385
96 Der Segen Jakobs. Kassel . . . 402
97 Sara Tobias erwartend, sogen. Danaë. St. Petersburg 411
98. 99 Nackte Frauen. Radierungen . 420
100. 101 Nackte Frauen. Zeichnungen. London, Heseltine 421
102 Selbstbildniß Zeichnung. London, Heseltine 423
103 Alte Frau. St. Petersburg . . . 430
104 Junge Frau. St. Petersburg . . 431
105. 106. 107 Leonardos Abendmahl. Zwei Zeichnungen darnach von Rembrandt 436
108 Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. Radierung 440
109 Die Grablegung. Radierung . . 441

Seite
110 Landschaft mit dem viereckigen Turm. Radierung 444
111 Landschaft mit dem Jäger. Radierung 444
112 Der heilige Hieronymus. Radierung 445
113 Abraham, Gottvater und die Engel bewirtend. Radierung 446
114 Gottvater und die Engel erscheinen Abraham. Zeichnung 446
115 Das Opfer Abrahams. Radierung 447
116 Christus und Barabbas dem Volk vorgestellt. Radierung 448
117 Christus und Barabbas. Späterer Zustand der Radierung 449
118 Die drei Kreuze. Radierung . . 450
119 Die drei Kreuze. Späterer Zustand der Radierung 451
120 Allegorie. Radierung 451
121 Die Wardeine der Tuchmacher. Amsterdam 456
122 Der Schreibmeister Coppenol. Radierung 472
123 Alter Mann. St. Petersburg . . 472
124 Junge Frau (Hendrickje?). Paris 473
125 Van der Linden. Radierung . . 476
126 Clement de Jonghe. Radierung . 476
127 Jeremias Decker. St. Petersburg . 477
128 Adrian van Rijn. St. Petersburg 477
129 Der alte Haaring. Radierung . . 479
130 Greis. Dresden 479
131 Rembrandt zeichnend. Erster Zustand der Radierung 487
132 Rembrandt zeichnend. Zweiter Zustand 487
133 Selbstbildniß London, Iveagh . 488
134. 135. 136 Selbstbildnisse. Wien. Paris. Florenz, Uffizien 489
137 Juda und Thamar (?). Amsterdam 504
138 Familienbild. Braunschweig . . . 505
139 Die Darstellung Jesu im Tempel. Radierung 514

Seite

140 Die Heimkehr des verlorenen Sohnes. Radierung 515
141 Manasse ben Israel. Radierung . 556
142 Der Doktor Faust. Radierung . . 557
143 Callots Stich von Jerusalem . . 640
144 Architektur. Ausschnitt aus dem Gemälde Nr. 71 641
145. 146 Alte Stiche nach der Ruine der sogen. Minerva Medica in Rom 642
147. 148. Gefäße. Ausschnitte aus dem Gemälde Nr. 42 646
149. 150. 151 Adam van Vianen, Gefäße 647
152 Adam van Vianen, Aufsatz. . . 648
153. 154 Gerbrand van den Eeckhout, Rahmenentwürfe 649

